Rok I. Poznań, 1 października 1928 r. Nr. 3



DWUTYGODNIK

O POTRZEBIE INTELEKTUALIZMU

„Górą mielizny, na głębiach giną".
(Konopnicka)

Pomimo dużego odczucia całej chaotyczności i irracjonalności życia i świata nie podzielamy zupełnie, współcześnie dość rozpowszechnionego, przeświadczenia o bezsilności i bezradności myśli wobec bytu, opartego o bardzo wygodne, ale ani trochę słuszne rozróżnienie dualizmu myśli i woli, lub słowa i czynu, a negującego tę niezaprzeczoną prawdę, że tyle akurat w świecie jest racjonalnego i systematycznego, ile z niego udało się myśli ludzkiej zdobyć i twórczo opanować.

W związku z zaznaczonym powyżej sceptycyzmem wobec myśli i jej wyników zaobserwować można w polskiej kulturze zadziwiające ubóstwo rzetelnych rozważań ideologicznych, wychodzących poza zwykłe w takich sytuacjach oficjalne zakłamanie frazesami i łączy się z tem oczywiście prawie zupełny brak refleksyjnej, programowej działalności i twórczości. Analiza, składających się na ten stan czynników, stanowićby mogła wielce interesujące i pasjonujące zajęcie, tu jednak wystarczy nam pokrótce zaznaczyć pokrewieństwo jego ze skarykaturyzowanym intuicjonizmem Bergsona, ze strywializowanym pragmatyzmem, znanym z dzienników i podniesionym do godności systemu freudyzmem, pojętym płytko a po prostu, a przedewszystkiem ze zgalwanizowanym neoscholastycyzmem, który obracając myśl ludzką w dogmatycznym kieracie bezsensownie postawionych zagadnień i z góry przyjętych i wiadomych rozwiązań, usprawiedliwia najzupełniej i na całej przestrzeni jeżeli nie zupełną jałowiznę, choćby nie wiem jak sylogizmami upstrzonej myśli, to niewątpliwie kompletną blafenję i ziejącą pustkę umysłów, myślących w tak wielce logiczny i tak zadziwiająco bezpłodny sposób.

Na tych przesłankach, mgławicowo i półświadomie przyjętych ufundowana postawa twórcza do świata wyraża się w wynikach w sposób zastraszająco płytkich i urągających wszelkiemu poczuciu prawości myślowej w stosunku do rzeczywistości. Bardzo ciekawym byłby pod tym względem rozbiór zawartości ideowej takiego np. „Zmartwychwstania" Roztworowskiego, gdzie rzetelny wysiłek w celu zrozumienia nowej rzeczywistości zastępuje długi sznur frazesów, mgławica uczuć i jałowy protest, przypominający szamotanie się warjata z kaftanem bezpieczeństwa. Wybraliśmy przykład niesłychanie jaskrawy, ale głęboko jesteśmy o tem przeświadczeni bynajmniej nie wyjątkowy. Podobne stanowisko i identyczną metodę twórczą obserwować można na całej przestrzeni w szerz i w głąb polskiej literatury, od płytkości ideowo-psychologicznej Sienkiewicza, poprzez histerię uczuciową Żeromskiego, bezzębną i niemocną, a żądną władzy i potęgi, poprzez szumiące potoki i lawiny wulkaniczne Kasprowicza, któremu piękny obraz lub błyszcząca metafora zakrywały bielmem oczy, poprzez wreszcie ezoteryczne, patosem naszpilkowane bujdy Micińskiego, aż do mistrza nad mistrzami z Olimpu frazesu przemawiającego Wyspiańskiego, świetnego i ciętego w satyrze, ale ciemnego i zawiłego, gdy chodzi o własne, pozbawione teatralnych koturn i efektów stanowisko.

Metoda twórcza tej polskiej literatury, tak świetnie przenicowana swego czasu w „Pałubie", takiemi cięgami spoliczkowana w „Legendzie Młodej Polski", bynajmniej nie pozostała zamknięta w obrębie kształtowania artystycznego wyrazu, czy artystycznej fikcji literackiej. Przeszła ona do życia, wychowała umysły, stworzyła kulturę i zdeterminowała postawę twórczą do rzeczywistości. I tu dopiero, na tym realnym, praktycznym gruncie faktów i aktualnych zagadnień w sposób niewątpliwy ujawniła sie jej irracjonalność w całej swej rozciągłości i nieporadności.

Życie nasze poczęło się kształtować według jakichś potwornie pokrzywionych szablonów, wytworzyła się jakaś przedradiotelegraficzna czarna magja rzeczywistości, jakiś podziwem przejmujący system formułek i zaklęć władzę i panowanie obiecujących, ale bezskutecznych w równym stopniu, jak wiernych sobie, zarozumiałych i bezkrytycznych.

A oto przykłady: Któryż z legjonu całego naszych polskich krytyków i historyków literatury wyszedł poza określenie literatury przez Mochnackiego i ilu jest pośród nich sprawiedliwych, którzy za nim tego nie powtórzyli? Iluż to jeszcze z pośród polskich radykałów i postępowców wierzy z niezachwianą pewnością, że świat maszeruje według komendy demokratycznej i jest stawaniem się „równości, wolności i braterstwa" i ilu z nich jeszcze ciągle ma na ustach frazesy postępu, nie mogąc wyrzec się myślenia bez apokalipsy. A czyż nie u nas to pan Zygmunt Wasilewski wypisuje takie horendalne teorje rasy i kultury, że na dobrą sprawę powinniby zastrejkować zecerzy, z oburzenia, że każą im drukować takie nonsensy. A czyż panu profesorowi Rybarskiemu nie powinien ksiądz odmówić rozgrzeszenia za fałsze, których systemem jest jego książka „Naród, jednostka, klasa", dla wielu Polaków stanowiąca coś w rodzaju nietykalnego tabu. A socjologiczne tezy Dmowskiego i jego domorosła historjozofja, a artykuły wstępne naszych dzienników, a pan Pieńkowski dla którego głównem pojęciem estetycznem jest antysemityzm, a Grzymała-Siedlecki, Nowaczyński, i tak. skandal kulturalny jak polemika z Tadeuszem Zielińskim i wiele wiele innych doprawdy żałuję, że nie jestem Plutarchem: tyle tu materjału i taki świetny zastęp mężów, czekających na swego Tacyta.

Czas jednak przejść od wyliczeń do charakterystyki. Postawa twórcza, która determinuje charakter polskiej kultury, jest pozbawiona rzetelnej szkoły myśli. Jest ona przedewszystkiem nastawiona na szukanie łatwych i popularnych konstrukcji, zwykle opierających się na jakimś, sankcjonowanym przez zdrowy rozsądek dualizmie. (duch i ciało, myśl i wola, rozum i wiara itp.). Z tej dążności wyrastają systemy, mające być opisami rzeczywistości i programami, ułatwiającemi orjentację w świecie i w działaniu, skierowując wolę w odpowiednim kierunku i dostarczając jej rozumowych argumentów w wyborze celu, środków i motywów. Tu swoje źródło mają prawie wszystkie nasze programy polityczne i prawie wszystkie ideologje, z wyjątkiem oczywiście tych, które opierają się na objawieniu i oczekiwaniu, wszystko jedno, czy klerykalnym, czy radykalno-postępowym.

Drugiem źródłem poglądów i światopoglądów są pewne, tradycją przekazane ośrodki uwznioślenia, których nadużywa się dla zakrycia pustki myślowej, lub dążności egoistycznych przodowników. Sprężyny, będące zarazem symbolami owych rzeczy wzniosłych otacza się kultem i czcią niemal religijną, co objektywnemu obserwatorowi wydaje się rodzajem wzniosłej operetki lub groteskowej tragedji.

Powyżej scharakteryzowany punkt wyjścia determinuje metodę twórczą myślenia. Opiera się ona przedewszystkiem na sposobie uczuciowego myślenia, w którym zamierzony lub upragniony skutek, przedstawia się odrazu jako już istniejąca rzeczywistość, to znaczy, że proces myślowy nie czyni różnicy pomiędzy tem, co jest, a tem co chcemy, aby było, czyli pomiędzy rzeczywistością istniejącą, a bytem zamierzonym. Charakterystyczną cechą takich poglądów jest pewna ciekawa kombinacja dogmatyzmu z fanatyzmem, niedopuszczająca żadnego wogóle zwątpienia i tak silnie połączona z przeżyciem pewności objektywnego istnienia, że niedostępna wogóle krytyce poznawczej, która przedstawia się momentalnie jako herezja i apostazja.

W formułowaniu poglądów ogromną rolę w tym typie umysłowości odgrywa przedewszystkiem metaforyzm czyli zbyt łatwowierne posługiwanie się taniemi, zewnętrznemi lub asocjacyjnemi podobieństwami, oraz przypisywanie takim powierzchownym analogjom bezwzględnej wartości. Kapitalnym, jedynym w swoim rodzaju przykładem takiego powszechnego dogmatu, opartego o tanią analogię jest przedewszystkiem przeświadczenie o tem, że rodzina jest „komórką" społeczeństwa, przeświadczenie tak głęboko ufundowane, że protest przeciwko niemu jest równoznaczny z przyznaniem się np. do komunizmu, bolszewizmu lub innej jakiejś zbrodni kryminalnej. Cała nasza krytyka literacka, prawie bez wyjątku, jest właśnie zbiorem takich zobiektywizowanych metafor, uwznioślających przenośni i patetycznych porównań.

Nieuchronnem następstwem tego jest oczywiście werbalizm, którego podstawą jest przeświadczenie naiwne o jednoznaczności słów i pojęć, czyli myślenie słowne, bez rozróżniania ich odcieni i przynależności do rozmaitych płaszczyzn logicznych i systemów pojęciowych. Niewątpliwie więc taki sposób użytkowania myśli musi dać w wyniku niemoralny stosunek do własnych procesów myślowych, zepchnięcie całego szeregu asocjacyj i połączeń do podświadomości, nieuświadomienie założeń i przesłanek własnych wniosków, czyli jako efekt powstaje niemyślące, bezrefleksyjne myślenie, myślenie na powierzchni, pozbawione wszelkiej wartości. Nasza umysłowość jest nastawiona na poszukiwanie kłamstwa i oszustwa, mózgi nasze są ogromnemi fabrykami, połączonemi w wielki społeczny, czy narodowy koncern do eksploatacji fałszu i obłudy. Cechą charakterystyczną w tej polskiej wytwórczości umysłowej jest brak ponadspołecznej objektywizacji sądów i ocen, brak sprawdzianów objektywnych cudzej działalności i cudzych wytworów, które jako obce oceniane są naiwnie jako złe i wrogie. Tylko wytwory działalności tych obcych, którzy z społecznością polską węzłami sympatji są złączeni, potrafimy oceniać przychylnie, niekiedy nawet przeceniać, natomiast analogicznie objektywne wytwory obcych wrogów spotykają się ze spontanicznem wprost potępieniem. Przykładu już, który identyczne socjologiczne ustroje państwowe Rosji i Włoch (w obu państwach dyktatura partji) przeciwstawia sobie, tworząc jeszcze jeden fundament pod domek z kart dla umysłowych krasnoludków.

Z punktu widzenia przeciętnego osobnika, którego umysłowość, pozbawiona własnej szkoły myśli, jest terenem ekspansji cudzych konstrukcyj pojęciowych, uleganie takie bezkrytycznym światopoglądom, uzależnione od jego osobistego układu stosunków i sił społecznych, przedstawia się jako przyświadczenie uczuciowe, niekontrolowane krytyką poznawczą, a działalność jego na tem oparta, analizowana w rozmaitych dziedzinach wykazać musi sprzeczność postępowania zwykle przez niego niezauważoną. Efektem więc wychowawczym twórczości polskich przodowników kulturalnych jest stwarzanie typu ludzkiego naiwnego, żyjącego od przypadku do przypadku, bezrefleksyjnie, pełnego wewnętrznych sprzeczności i zakłamanych konfliktów.

Polskiej wytwórczości kulturalnej potrzeba rzetelnej szkoły myśli, trzeba do gruntu zmienić metodę twórczości umysłowej, trzeba zreformować typ polskiego umysłu. Nowy typ twórczy musi być intelektualistyczny. Wytwórczość myślowa musi być oparta o diametralnie różne zasady i postulaty. Procesowi myślenia musi zawsze towarzyszyć świadomość własnych podstaw i założeń, równolegle z nim musi się odbywać stale demaskowanie uwznioślających i fałszujących kompleksów emocyjnych, obok rygorystycznego stosowania norm moralności myśli, polegających na nieukrywaniu przyjętych przesłanek, niehypnotyzowaniu się udaną lub wywołaną pewnością, wreszcie na pragmatycznej analizie używanych symbolów pojęciowych i t. p., szukający zawsze poza niemi świata faktów, oraz na stosowaniu objektywnych niezależnych od przynależności społecznej sprawdzianów ocen i sądów. Typ publicysty, lecącego na natychmiastowy efekt, typ uczuciowego frazesowego histriona, typ fanatyka dualistycznego i typ wzniosłego maga tajemnie musi ustąpić przed typem analizującego, refleksyjnego, opanowanego intelektualisty.

W tem miejscu odczuwam konieczność zdemaskowania konstrukcji niniejszego artykułu. Wychodzę z pojęcia postawy twórczej, jako determinującej stosunek człowieka do wytwarzanej przez niego rzeczywistości (Dla wielu jeszcze ludzi rzeczywistość istnieje poza człowiekiem — dla nich więc, zaznaczam, że mówię tu tylko o rzeczywistości wytworzonej przez człowieka, czyli o śmierci kultury). Oczywiście taki punkt wyjścia przesądza pewną teorję historjozoficzną. Jej sformułowanie jest mniej więcej następujące: o charakterze kultury decyduje typ osobowości twórczych, które ją wytworzyły — ich stosunek do pewnego schematu zagadnień (postulowanych jako pozahistoryczne) i ich typ wytwórczości (pojęty znowu metafizycznie). Oczywiście uświadamiam sobie wszelkie argumenty, które takiemu postawieniu sprawy negują, a więc podstawom petitio principii (człowiek-twórca, człowiek-wytworzony — w stosunku do kultury), oraz zupełnie dowolny postulat jedności pewnego typu kulturalnego w pewnej epoce. Zoilom jednak pośpieszam z odpowiedzią, że takim samym dowolnym postulatem jest np. zasada przyczynowości i wszystkie zasady logiczne i że myślenie bez jakiegoś dowolnego postulatu jest wogóle niemożliwe. Konstrukcji tej także nie przypisuję bynajmniej objektywnego znaczenia, jedynie posługuję się nią jako narzędziem, przeświadczony o jego płodności.

Co do petitio principii uczyniłem go tym dlatego, żeby nie uczynić innego i nie wypić od metafizyki ducha epoki, która jako do pewnego stopnia przedstawiająca się niezależnie od stwarzającego człowieka,, nie ma tej praktycznej doniosłości co metafizyka typu twórczego. Wogóle w całej tej konstrukcji przesądził wzgląd aksjologiczny, który szukał przedewszystkiem jedności przedmiotu i możności traktowania szeregu bardzo oddalonych od siebie faktów, należących do rozmaitych systemów rzeczywitości na jakiemś wspólnem jednoczącem podłożu. W ten sposób postulat jedności wytwarzającej struktury, umożliwia porównawcze traktowanie wytworów i ich syntetyczną charakterystykę

K. Troczyński.

WYWIAD Z EMILEM ZEGADŁOWICZEM

Oprócz idei są na świecie jeszcze ludzie. Nikt się zapewne nie zdziwi, gdy zaprzysiężony intelektualista zaczyna z odwrotnego końca. A może jednak? Czyliż bowiem jest sposobność bardziej nieodpowiednia dla tego rodzaju praktyk, jak właśnie wywiad? Czy w wywiadzie nie powinny się nasuwać raczej wprost przeciwne refleksje? Naprzód człowiek, a potem idee, to chyba jedyna w tym wypadku rzeczywista logika. Lecz cóż robić! Wolę się narazić na zarzut nieszczerości i snobizmu, niż fałszować swoje przeżycia.

Emil Zegadłowicz ma za sobą dwadzieścia lat pracy literackiej, piwne oczy, które dotąd zawsze brałem za niebieskie, serdeczność więcej jak demokratyczną, bo niewymuszoną, sto okładek „Tęczy" na biurku i na ścianach, nerwowy niepokój w mowie i drzwi do przedpokoju obite skórą. Do jego gabinetu wchodzi się przez telefon, który nie dzwoni lecz terczy, a do jego duszy wszędy, byle iść jak człowiek do człowieka. Wywiad z Emilem Zegadłowiczem w gabinecie redakcyjnym ma w sobie nieco pikanterji, czuje się bowiem doskonale, że kierownik literacki Teatru Polskiego i redaktor naczelny ilustrowanego tygodnika jest poetą gdzieindziej, nie tu, gdzie ludzie przychodzą z pretensjami o nieprzyjęte nowele, nigdy niebyłe błędy zecerskie i wielozłotowe zaliczki. To się czuje, ale czuje się to z odrobiną nieczystego sumienia. Jest w tem jakiś punkt drażniący i nieobeszły. Przecież Emil Zegadłowicz kocha przedewszystkiem życie, a czy ta szarzyzna urzędowania nie jest życiem? Czy nie jest ona niem bardziej, jak wszystko inne, choćby dlatego, że zabiera tyle czasu i uwagi?

— Bardzo żmudną drogą dochodzi się do tej sztuki oddzielenia w sobie dwóch ludzi, źle mówię, dwóch ludzkich wrażliwości: tego, którym się jedynie być pragnie i tego, którym się być musi. To jest kwestja zerwania z pewnemi nawyczkami, z lenistwem, które przybiera pojęciowe formy dogmatu. Kiedy napisałem pierwszą książkę, przejął mnie lęk:



Emil Zegadłowicz

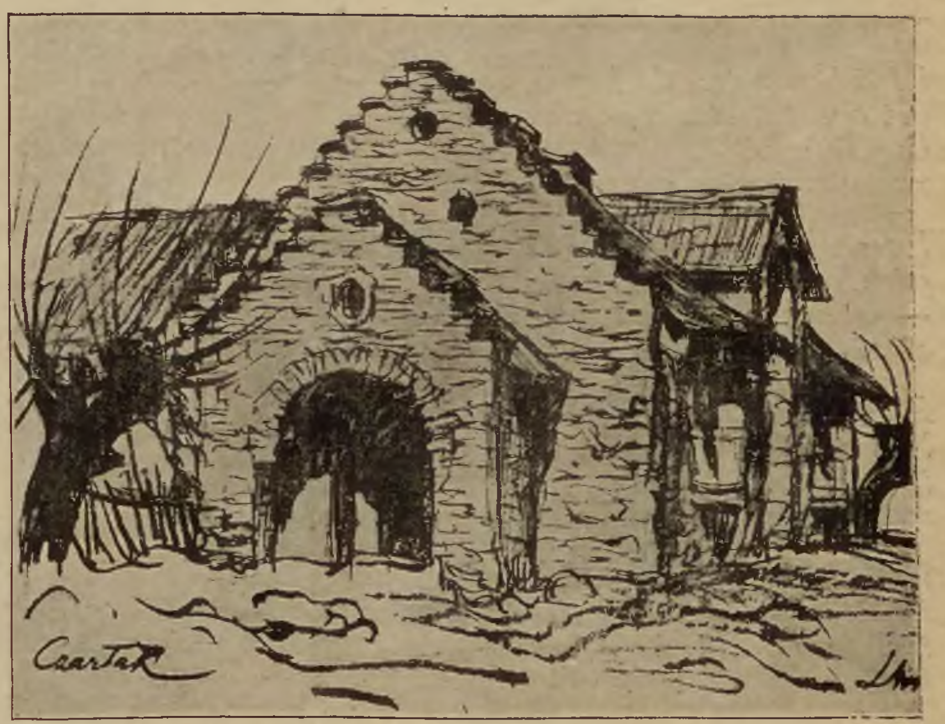
więc dobrze, jeszcze jedna, jeszcze cztery takie książki, a potem? Ilość rymów jest przecież ograniczona, wyczerpie się bardzo prędko. I wówczas, na złość tym obawom, sięgnąłem po rymy — częstochowskie. Przyjąłem to, z czem bym przedtem walczył. Tak samo trzeba umieć w sobie przetworzyć na materjał artystyczny społeczną konieczność swego istnienia. Zgodzić się, lecz owładnąć, przyjąć a jednak trzymać zdala.

Właśnie chciałem rozpocząć zwykłe formalności wywiadowe, gdy Emil Zegadłowicz podjął na nowo:

— Nigdy nie rozumiałem „problemu" rzemiosła w poezji, który się dziś wydyma do rozmiarów sprawy zasadniczej. Komu tak łatwo popadać w absurd bezkształtu lub bezideowości, kto wogóle nie wstydzi się samego postawienia takiej kwestji, niewiele musi mieć do powiedzenia, a już dalibóg, z pewnością nie jest artystą. Harmonja formy i treści, współzależność i wzajemne przepływanie w siebie idei i rzemiosła, to przecież rzecz tak prosta i oczywista, że tylko bezwład twórczy może w tem znaleźć niejasności, zakamarki i specjalnie pociągające głębie. To jest jedno z tych zagadnień, które bardzo dobrze robią filozofowi, ale w niczem nie dodają wagi pracy artystycznej. Tylko jedno jest tu ważne, ale również niewątpliwe, że technikę, rzemiosło, należy raczej ukrywać. Nie w technice leżeć powinna ambicja poety. Rzemiosło jest tem, co opanować musi, ale co też już w bardzo wysokim stopniu posiada, czy, powiedzmy ostrożniej, posiadać powinien, gdy tworzyć zaczyna. Nie może ono być celem jego twórczej pracy.

I tu znów sprawdza się poprzednia formuła. Rzemiosło jest koniecznością, narzucona przez naturę rzeczy, tak, jak wogóle mówienie jest koniecznością. Trzeba mówić, by powiedzieć. Ale przecież chyba tylko o to chodzi, żeby powiedzieć, a nie, żeby mówić!

Dyskretny terkot telefonu przerwał rozmowę, a potem zmienił jej ton. Zaczęliśmy mówić o Poznaniu, o konieczności stworzenia atmosfery kulturalnej w tem mieście, które ma wszelkie szanse stać się „stolicą duchową Polski", o historjozofji, urbanizmie i wreszcie o „Życiu Literackiem" Lecz z tej części rozmowy zdamy może sprawę później, gdy



Gorzeń Górny — siedziba piewcy „Powsinogów beskidzkich"

poruszone w niej kwestje przybiorą bardziej charakter rzeczywistości i staną się już w całem tego słowa znaczeniu — aktualne.

Nakoniec dowiedzieliśmy się jeszcze, że Emil Zegadłowicz ukończył trzecią część „Mikołaja Srebrempisanego" i przygotowuje do druku zbiorowy tom swych prac z ostatnich dwóch lat.

Gdy drzwi, obite skórą, zapadły za mną z lekkiem klaśnięciem, uprzytomniłem sobie, że właściwie wcale nie zrobiłem wywiadu.

Roman Miecz.

ALEKSANDER JANTA-POŁCZYŃSKI („LOŻA")

Wieczór

Nie przyszedł tęsknot koić pachnący, ciepły wicher,
Zmęczone są ramiona i piersi czekaniem,
Gdy o zmierzchu lipcowym, jak gasnący anioł
Dzień się ku mnie nachyla spokojnie i cicho.

Rozmawia lekko grając długiemi palcami
Na sennych pajęczynach, co serce osnuły...
Czerwonych kwiatów pęki wiąże srebrną stułą
Upojnie mówi szeptem ciemniejącym — amen.

KRYGOWSKI WŁADYSŁAW (KRAKÓW)

Młyn wieczorny

Pachniało w foluszu miętą, mąką i trawą wiało,
Obracało się serce w młynie, jak słonecznik do słońca rwało.
Szło przez słodkie wieczory widmo kryjomych rzeczy,
Co wyrastają z miłości, właśnie miłości przeczy.
Poruszyło cztery kozłowce, wysokogórskie błędne jaskry
A one, dojrzałe, w złocie pożółkły i w skwarze zaschły —
Okołem się zwarły góry, przesłoniły patrzącym oczom.
Siną dalekość życia i w wieczór wezbrany toczą
Srebrne od rosy rano, co nie zaznało południa,
Wlokąc niesforną pamięć, która zapomnieć utrudnia.
Okoliły się błędnem kołem, na serce rzuciły pierścień,
Więc tak wygląda smutek, więc tak wygląda szczęście?
W foluszu szuści woda, gdy nurt się dłuży w liściach
Domaga się serce płaczu, jak dusza z ciała wyjścia.
Ugięło nocne drzewa, strąciło gwiazdę w wodzie
Plusnęło niby ryba i łuską iśni w niewodzie,
Obraca się folusz, w sercu koło zatacza się wieczne,
Wkreśliło się w kwadrat życia, więc będzie zawsze sprzeczne. —

J. KISIELEWSKI („LOŻA")

Dekoracja

Ponad zielonem biurkiem,
Ponad zielonym kloszem
Kołysze się łąka soczysta
I świeżość wszystkich wiosen.

Kołysze się burza kwiecia
Z arzewa rozkwitnej jabłoni
I snuje się biała ścieżynka,
Której nikt nie dogoni.

Serce bijące przysiądzie
Nad rowem, gdzie mlecze drzemią,
A twarze zaszyją się w zbożu
I cieszyć się będą przestrzenią.

Gonić się będą gęstwiną,
Ominą wszystkie kąkole,
By spotkać się niespodzianie
I zgasić chmurę na czole —

W zbożu jest czerwień i błękit,
Zupełnie, jak na twej twarzy —
Nikt w zboże nie zachodzi
I wiatr w niem gospodarzy.

Ktoż ścieżkę nam pokaże,
Trudno się wyrwać gęstwie,
Bo oto wieczór idzie
W swem sennem czarnoksięstwie.

A w czas tej jednej przygody,
Przez chwil tych kilka koleje,
Na tle tej czarnej nocy —
Jeana ścieżyna jaśnieje.

STANISŁAW MICHAŁ GRABOWSKI („LOŻA")

Otwarty list

Roznosiciel — szafarz dobrych i złych wieści
chodzi z wielką torbą od domu do domu,
w wielkiej torbie nosi dobre i złe wieści
— i otwiera ją w każdym domu — —

I każdego pyta: do kogo? do kogo? —
jest ten list, otwarty i niezapisany? —
Czy do was?
ten list wielki z adresem „Nikomu"?

Przeszedł list na poczcie od ręki do ręki,
mieli go w swych torbach wszyscy listonosze,
— wybiegali ludzie i brali do ręki,
aż ten list przeklęli wszyscy listonosze...

Zwrócić go nie mogą — doręczyć nie mogą,
bo ów list (wysłany i niezapisany)
jak na złość
ma na sobie znaczek za ileśtam groszy!

I nikt się nie dowiedział w miljonowem mieście,
że ktoś list pisał długo i gorączkowo, od ręki —
i że przedziwne pismo pod kopertą się mieści —
i że w tem piśmie szczęścia tyle i udręki — —

Dwuletnie brudne rączki syna listonosza
list otwarły w podwórku, na śmietnisku,
wyprężyły stronnice pod słońce —
i przywarły je blisko —
do oczu — do noska — —

— — I wtedy na białych kartach
wystąpiły czerwone litery
i słońce odczytało list —
najpiękniejszą z najprawdziwszych bajek. — —
Dziecko porwało papier na zbrukane świstki.

Ty jeden tylko wiesz,
Ukrzyżowany Chryste —
kto list ten pisał krwią swych łez
do wszyskich — wszystkich — wszystkich!

CZESŁAW LATAWIEC

JULJAN TUWIM

PRÓBA SYNTEZY TWÓRCZOŚCI

Aby nie zaniedbać możliwości twórczej, wierszom zebranym winien towarzyszyć syntetyczny chwyt, dokonany przez krytykę, istoty ich ducha, winno towarzyszyć określenie ich stopnia odpowiedzialności społecznej i siły sugestywnej, uświadomione muszą być zamiary, cele, możliwości, wzloty i bankructwa poety. Przedstawiona musi być równia zmagań się, wysiłków, spłacony musi być zaciągnięty dług, wyrównane rachunki, wspólne pretensje, niewypłacone procenty. Poeta bowiem daje sposobność do obrachunku, przedstawia swe papiery. Oryginalne jest ich nam zaprezentowanie. Papiery, zobowiązania nie są przedstawione w ich chronologicznym przezeń wystawionym porządku, papiery najstarsze najwięcej ważkie, najwięcej brzemienne w obietnice, ukryte są na końcu. Papiery świeżo wystawione, położone na początku. Świadczy to o dwóch rzeczach: 1. Poeta uważa swe pierwsze za najpilniejsze, za najpotężniejsze, pozostawia je zatem na finał swego zbiorku dla oszołomienia ich byczą radością czytelnika, dla starcia wrażenia opadnięcia sił, poddania się rozkładczemu smutkowi, jakie cechują ostatnie jego „słowa we krwi". 2) Poeta pragnąłby powrócić do opuszczonych już przezeń stanowisk, do których nęci go z powrotem legenda żywa ich tężyzny i mocy, chciałby może w pierwszym swym stylu tworzyć. Niezależnie co przyszłość przyniesie, obecnie Tuwim jest bankrutem (bankrutem dla mnie bowiem jest każdy czciciel dzisiejszej religji świata— kultu prostego człowieka), papiery jego niewypłacalne. Tuwim nie wychylił się poza huśtawkę uczuciową Staffa, jak mistrz stale oscyluje między pełnią życia, a bezdnem rozpaczy. Zawieszony między niemi chwieje się, a chwile bezruchu, uspokojenie się huśtawki, to jesienne, smutne, pogodne zrezygnowane uwielbienie „ścieżek polnych". Zaraza serca, liryzmu nie pozwala czcicielom woli mocy zaznać słodyczy nietzschejańskiego południa.

Tuwim łatami czytelników sobie nie zdobywa, on władczą ręką sięgnął i nad nimi zapanował. Zdobył sobie ich, jak i krytykę jednem swem oświadczeniem doceniania doświadczeń historycznych poprzedników, w przeciwieństwie każdej twórczej nowości nic nie burzył, nic nie niszczył, uznał wielkość nawet w przeszłości i potęgowanie woli mocy za sztandarowe hasło przyjął. Opętał wszystkich swym potężnym woluntaryzmem i żywiołem w słowa zakutym. Poezja jego przestała przestawać na służbie jakiegokolwiek intelektualizmu zniknęła maniera poszukiwania jakiegokolwiek oparcia w myśli ludzkiej, obojętnie czy rodzącej się z ciasnych twierdzeń, wysnutych z doświadczeń materjalistycznych, czy za apriort przyjętej zależności zjawisk od sfery Ducha, myśl zbankrutowała, a została uwieńczona zwierzęca pełnia bytowania, przelewające się, rosnąca, kipiąca nadmiarem soków i sił. Zatracił się dawny równy, spokojny bieg Poezji, Poezja stała się wybuchem, „skokiem barbarzyńcy, który poczuł Boga". Owe poczucie Boga, to „chytra miłość do rodzącej ziemi, to zadowolony barbarzyńcy ryk, gdy ujrzał Ogień oczy zdumionemi „Wielka Rzeczywistość" to znaczy płodzące się, rozmnażające się, ogierowo-bycze bytowanie, zostało uznane za Boga, ślepa schopenhauerowska wola bytu w żywiołu swego przejawienia się została akceptowana. Pochwaliło się gromadę, zbiegowiska i miasto, pochwaliło się brzuch na biodrach szerokich — niewiastę, wychodząc z założenia, że z rozpętanego, potwornego, krwawego wysiłku mas wyłoni się nowy świat, nowa wiedza oczywista, w której się zespolić miało „myśl, żelazo, westchnienie i miasto". Odwróciło się dotychczasowy utarty przesąd, że chrystusowości dochodzi się przez subjetywny anheliczny czyn, a podkreśliło paradoksalnie twierdzenie, że Bogiem się zradza w najwyższym porywie juchy ludzkiej Z rewolucyjnego krwawego krzyku zrodzić się miały subtelne dobroci elementa, chrystusowość poświęcenia, nie negująca życia, ale w nim i przez niego rosnąca. Mit o Woli Mocy Bogu, przejawiający się przez fale wieków i światów ogromy, tłumaczący śmierć, radnię poetę rozkoszą groźnych możliwości dla boskiego człowieczeństwa, spotężnia pierś, pozwala uczuciu róść, triumfować, szaleć z radości, ogarnąć najdalsze widnokręgi, posiąść je rzeczywiście, cieleśnie. Zapowiada poeta nową Poezję, której treść chociaż mu nie znana, to jednak zgóry ma być szalona, tajemnicza, objąć ma wszystko tyrańska, potworna, a objawić się Ognia Majestatem. Do jej realizacji pragnąłby poeta iść prosto z nożem w pięści, wytworzywszy i wywalczywszy sobie zdolność przeobrażenia słowa w natychmiastowy skurcz mięśnia, słowa w czyn. Dla wzrostu mocy życie nie chce mieć dla życia litości, „bo coraz szybciej warczy życia pęd: tam, gdzie jest księżyc, jest i aeroplan", bo z czeluści elektrycznych miast, tłum wielki bucha, jak lawa przez krater!"

W tego rodzaju ideologji twórczości, w bezczelnym tańcu na linie nad przepaściami i samo słowo niczem innem nie może być, jak „hokus pokus", polegający na nagłych, nieprzewidzialnych chwytach, przeskokach, nagłych oślepieniach, twórczość urasta w grę kręgli, a poeta staje się zawodowym żonglerem, poszukujących takich barw i takich powiedzeń, żeby te mogły się spalić jakimś wspaniałym fajerwerkiem, lub też ogłuszyć szalonym jazzbandem. W ogniu fajerwerka lub w galopacie jazzbandu może nagle wyłonić się człowiek — wiersz. Tak się zrodziła dzisiejsza utopja poezji, przekonanie, że przez łamańce, skręty słów bliższa droga do prawdy, niż przez słowo proste.

Uznając cielistość bytu starać się Tuwim będzie o cielistość słowa, dążyć będzie do jego największej konkretności, uchwytności: słowo ma zamieszkać między nami i stać się ciałem. Stać się ono może tylko wtedy, kiedy słowo wytryska wprost z krwi, z namiętności wrzących, z gniewu. „Krew gniewem — śpiewo", gniew przetapia słowa w płomienny snop, światło którego wyświetlić ma nam Rzeczywistość. Słowo już samo powinno być życiem — wystarczającem jego objawieniem, szumieć i przelewać się winno od soków żywotnych, tkwiących w ziemi. Słowo powinno wiernie sekundować, wiernie oddawać całą żądzę życia, którego poeta w pierwszym okresie swej twórczości jest nienasycony.



Juljan Tuwim

Wychłeptać żarłocznie całą treść czasu, rozjuszyć się, rozbyczyć, wycharknąć z siebie dusze i ryczeć w wolności i swobodzie, wpleść się w żeństwo, zrość się z niem w jeden wieczysty chuci splot — oto jego ówczesne marzenie. Dla tego typu żądzy siła płodna ziemi zdaje się być zamała, zamało posiada w wnętrzu drożdży rozródczych. Pragnąłby poeta, żeby mogła nabrzmieć nową płodną siłą, żeby drzewa jak słonie rosły, „żeby gęstwą żywicą z głębi tryskało i biło, żeby dzwonami dzwonił zielony bulgot wiosny!"

Żeby pędziły do góry słodkie twoje tłustości.
Karmione wrzątkiem żaru, mlecznym słońca udojem
Żeby rżyska skwierczały z gorącej opłwitości
Żeby, za kłosem tęskniące, białawym pławiły się łojem.

Wizja ziemi, tonącej w tłustości i łoju, sąsiadować musi z uczuciem wstrętu i obrzydzenia. I niedługo na nie miało się u Tuwima czekać. Wybuchło ono we wściekłym dytyrambie: „Wiosna". W dytyrambie tym dalecy już jesteśmy od gloryfikacji miasta, jego dawnej wychwalanej mocy i wielkomiejskiej, miażdżącej wszystko potęgi. Miasto obecnie urasta w olbrzymią tytaniczną krostę, motłoch, zamieszkujący je, przestał był twórczą lawą ognistą, a stał się gnojem. Motłochowi temu przyznaje się rację, ale już tylko w akcie wiośnianej rui i przyznanie to najboleśniejsza pogarda, obrzydzenie. Już z motłochu nie wychodzi nowy Chrystus, ale do syfilityków, prostytutek, katów i zbirów przychodzi stary Chrystus miast. „Ucichło, coś szeptali, na ziemię padli, płakali". Likwidacja obietnic, zapowiedzi nowych świtów realizuje się w szybkiem tempie. Stojący posągiem na posągu świata, poeta nie spostrzega już w rewolucji nowej twórczej potęgi, a spostrzega Chama-niszczyciela w koszmarowych, godnych Goji obrazach przedstawia ostateczne rozpętanie się ludzkiej chuci, eksplodowanie świata i jego rozkład. Obwieszcza panowanie Czwartego Wymiaru, każąc spotężnieć, sobą stać się poecie, aby „nad wodami zniszczonego świata — Krążył Duch prawieczny".

Dawny śpiew nowych czasów, opiewający siłę twórczą, lejącego się lawą z krateru miast, motłochu, przeradza się obecnie „w przeklęty śpiew". Wobec wrzawy, zgiełku symfonji życia, którą się kiedyś upajał — wydziera mu się krzyk: „Jak wy możecie!" „Rodzą się, umierają, boją się, cieszą — ruch, wrzawa, pęd świata — a tu siedzi jeden i krzyczy „Zginęła dawna, barbarzyńska, ślepa pewność, zdążająca do celu w chlupocie krwi, narzucają się koszmarem dławiącym etyczne wątpliwości, zwycięskiego kroku rewolucji nie wita się, ale się „zrywa w nocy i niespokojnie nadsłuchuje". Pożądał dawniej, aby życie go podeszło piorunem wichury, aby wpiło weń kły i pazury, pragnął iść „pod szumny wiatr, bijący w twarz, tłukący w świat, jak rebeljantów twarde bębny", obecnie przed światem tym ucieka. Czuje za sobą śmiertelną pogoń, odczuwa za sobą rwący go ku sobie, miażdżący, w wieczność go miotający żywioł — schroniska przed nim pragnie, przyrzekając, że „w kąciku klęknie pokornie". Skończyła się jego własna legenda o jego drapieżnym krzyku, mającym być „ludzkiego buntu bożem słowem", przerodził się on w rozpaczliwy, bezsilny w stalowym łomocie miast — krzyk przerażenia śmierci. Miasto w swym potwornym rozpędzie — żywiole zostało znienawidzone.

Przed niem ucieka poeta i przed pogonią schroniska szuka u kobiety, przekonany, że jest jej tylko i że jej twarz zdoła mu zasłonić świat. Ją tylko umie, ją tylko zna, na wszystko machnął ręką, ponieważ w ostateczności przyznał, że nic nie rozumie, i zrozumiał, że tylko przez jej błędną miłość egzystuje w życiu, pełnem śmierci. Zmęczony burz szaleństwem, jak rimbaudowski pijany statek szuka przystani, zacisza. Wyciągając dłonie ku kobiecie, przekonany jest, że ta mu dostarczy pożądanej ciszy, że zrozumie jego ból nienazwany, że rozszalałe mu serce uspokoi, jasną duszą życie przepoi i pozwoli mu spocząć w spokoju bożym.

Kobieta urasta w jakiś słoneczny mit tak doskonały i wzniosły, że lęka się go zbrukać „krwi swej purpurowym, gorącym strumieniem". Niczyj on obecnie na świecie „niczyj, jak trawa lub zdrój" — „Jam jeno twój jest i Boży — jam twój" a właściwie całkowicie jej, bo wspomnienie o jego Bogu — to ona sama. Przeszłość jego to o niej wspomnienie, przyszłość — to najświętszy wzrok, jeśli możliwy u niego jest obecnie jeszcze heroizm, to mógłby być to heroizm śmierci za nią.

Wraz z kultem kobiety już nie rozwydrzonej jurnej samicy, ale słonecznej miłosnej zjawy zjawiają się nowe nieznane u Tuwima uczucia, ogarnia go swym oddechem uciszenie. „W opałowym mgiel zmierzchowym dymie, coś rozwiało się obłokiem wieczornym, smutkiem rzewnym rozśpiewało". Przyznaje się poeta, że w pochodzie swym prostolinijnym, szalonym coś się w nim załamało bezpowrotnie, że zdławiło go łkanie, zwolnił krok i wraz z zmęczeniem znikła dal jego bezmierna, którą miał zdobyć. A ogarnęła go tęsknota wielka, budząca w nim podniosłą melodję, pieśń o „smutku kosmicznym, prastarym".

Podobnie jak w pierwszym okresie swej twórczości cały woluntaryzm życia Tuwima wypływał z jego wykreślenia z życia intelektualizmu, podobnie teraz nowy okres tworzenia również wyrzeczenie tego ma za swe źródło. Tuwim dochodzi teraz do przeświadczenia religijnego drogą rozpłynięcia się w znanej tetmajerowskiej Trójcy: „Przestrzeni, Świetle i Ciszy".

Jak na wodzie, na wznak się na życiu położę,
Bez myśli, bez woli promiennie popłynę.
Prosto — prosto — niejako utonę w przestworze
I w oczach twoich zginę.

Zjawia się mu obecnie nowa Wielka Rzeczywistość, jak różna całkowicie od poprzedniej. Objawia się ona w Ciszy, a raczej budzi się przez przepojenie, wczucie się, stopienie się samego w sobie. Jest to ujmowanie rytmu wszechświata przez obtulanie się ciszą, zamknięcie się w niej, podobne do zamknięcia się jedwabnicy w własnym kokonie. Nastroje i rzecz już znane Młodej Polsce. Iluzją własną pokrywa się jak tęczą i ma się wrażenie, że duszę słodycz, świałość zalewa. W tych zaś zalewie wytwarza się jakiś modlitewny nastrój, stopienie siebie z nieznaną niebiańską światłości ekstazą. — Siedząc w kokonie swej iluzji, w całkowitem oderwaniu się od ziemi, w ekstazie ma się złudzenie rozpłynięcia się w nieskończoności, odczuwa się Patos Bezmiaru, odczuty z rzekomego przezwyciężenia przestrzeni i czasu „słonecznej gry przybliżeń i oddaleń". U Tetmajera przez Przestrzeń, Światło i Ciszę człowiekowi objawiła się Nirwana, będąca u niego jednem wielkiem słonecznem zaciszem, odczuciem Nirwany są obecne religijne nastroje Tuwima. Chodzi mu przecież również o siłę, o możność przetrwania i doczekania się wygaśnięcia w duszy ostatniego płomienia życia, o zdobycie sobie pociechy, ciszy i milczenia, ponieważ wszystko „Vanitas vanitatum et vanitas omnia". Zastanawia się poeta, czem, mówiąc językiem Żeromskiego był jego wrzask wśród kamienic, jego cały urbanizm, na czem polegała jego służba, czem były jego smutki i radości, były vanitas vanitatum...

Ludzie nic nie wiedzą, konieczne im Łaska Objawienna, poczuwa teraz w sobie konieczność ewangielizowania jakiejś krainy Dobroci, Królestwa Bożego. A Królestwo Boże u dzisiejszych mistyków, idące w parze z rezygnacją, z ubóstwem ducha, dobrocią Chrystusową, ukojeniem i ciszą niczem innem być nie może jak apoteozą Nirwany, ujętej w tetmajerowski impresjonistyczny sposób przedstawienia, jako krainy Przestrzeni, Światła i Ciszy, w której się rozpłynie i rozprószy Dusza. „Słonecznej Nirwany apostołem jest Zegadłowicz, autor „powsinogów", słoneczną Nirwanę głosi obecnie Tuwim, dawny zwiastun krwawego mesjasza Motłochu. Jest to bezwzględne bankructwo, groźna choroba psychiki polskiej, dręczą organizm społeczny od kilkudziesięciu lat, jest to zastój dla wszelkiego życia, rozwoju kultury, choroba o smętnicy chrystusowej. Chorobie tej winno się wydać bezwzględną walkę, stojąc choćby na stanowisku Wyspiańskiego, „że jeden jest prawdy życia bieg, że nie ma życia krom przez grzech". Choroba ta tem jest groźniejsza, że głosząc Królestwo Boże, głosi się wyższość człowieka prostego ponad człowieka intelektu, myśli i kultury, świadomie zatem propaguje się zubożenie kultury narodowej.

Dla Tuwima obecnie apostoła Chrystusowego Królestwa Bożego najcenniejsi są ci dobrzy, cisi ludzie, zwracając się do Chrystusa modli się o łaskę dla siebie, aby był przez nich zrozumianym. Zdaje mu się bowiem, że jest on ogniwem jakiejś świętej sprawy, ogniwem w łańcuchu odwiecznego boju, a współtowarzyszem tego boju jest człowiek prosty, ten z zapadłej prowincji, z szarej cichej ulicy, jakiś może Piotr Płaksin. Nieciekaw jest obecnie poeta świata, ani potężnych miast, nieciekaw nauki, wiedzy, wystarczy mu byle kto, wystarczy „przydrożny chwast". Jest przekonany, że zawsze złamałby się jego dawny barbarzyński krzyk zwycięstwa, że zawsze w nim dawność się rozczuli, że mu nic pomogą żadne podróże ani tłumy, oceany, że oczy poszukiwać zawsze będą szarego zapomnianego podwórza, że wrócą stare zszarzałe modlitwy. Modli się niemi na ulicach coraz dłużej, zapatrzony, zasłuchany, modli się za wieczny niepowrót zmarłych, za konającego bezsilność, za smutek niezrozumiałych:...

Myśmy ludzie prości, ludzie nieuczeni,
Słowem-ogniem wszczęci, słowemogniem chrzczeni.
Splotem słów chwytamy tajne w śpiewnym rymie,
U nas kwiatu — słońce, słońcu kwiat na imię,
Lecz w tej naszej mowie, w tym przedziwnym dziwie
Świat się tak nazywa, jakim jest prawdziwie
Bez ksiąg i bez nauki, lecz w zadumie niemej
My jedni jeszcze coś-niecoś wiemy
O tych chwilach nocnych, co w bezkresy biegą.
Gdy widzimy cienie niewiadomo czego

Pomiędzy nimi chodzi Zwiastun-Chrystus, do którego jak kiedyś był Mu obiecał, Tuwim powrócił.

— — — — — — — — — —

Świat współczesny stoi przed grozą samozniszczenia, samozagłady w porywie rozwydrzonej, zapory wszelkie łamiącej ludzkiej Woli Mocy. Antidotum przeciw temu twórczość dzisiejsza wymyśliła kult prostego człowieka odpowiadający kultowi osiołka Fr. Jamesa. Słońcem najwyższego natchnienia, poczuciem najwyższej dobroci i miłości posąg prostego powsinogi poezja dziś ozłaca. Bezwzględny kult Woli Mocy i przeciwstawiający mu się bezwzględny kult prostego człowieka — prowadzą ludzkość do zagłady, w obydwóch ludzkość zatracenie znajdzie, różnica tylko w formie śmierci: w pierwszym wypadku śmierć przyjdzie w jednym strasznym wybuchu w drugim w powolnem więdnięciu. Tertium tymczasem non datum

Linja twórczości Tuwima prowadzi od kultu motłochu, przez reakcję, wstręt do tego, do przeciwstawienia mu chrystusowego żebraka, człowieka prostego. Pisma zebrane terenem są jeszcze wahań, zmagań się, do krystalizacyj ostatecznych daleko... Przyszłość twórczości Tuwima leży w twórczości religijnej. W niej może Tuwim znajdzie to trzecie...

Juljan Tuwim („Wiersze zebrane." — Warszawa 1928. Nakładem księgarni F. Hoesicka).

PODZWONNE

Kilka miesięcy temu zmarła jedna z nielicznych, wartościowych poetek, z okresu Młodej Polski, Bronisława Ostrowska. Wkrótce po jej śmierci ukazał się drukiem ostatni zbiorek jej wierszy pod tytułem **„Tartak słoneczny“**

Tomik ten nie stanowi bynajmniej harmonijnego i syntetycznego zamknięcia twórczości autorki, mało zresztą znanej i czytanej, pozwala jednak w zestawieniu z poprzedniemi utworami poetki ustalić jej miejsce w szeregu twórców Młodej Polski. Bronisława Ostrowska nie należała bynajmniej do reprezentatywnych, pierwszoplanowych osobistości polskiej poezji, miejsce jej przypadło w drugim szeregu, poza koryfeuszami i protagonistami, wśród rzetelnych jednak artystów kunsztu poetyckiego, pomiędzy Mirlaniem, Antonim Langem, Zawistowską, Żuławskim.

Duża subtelność odczuwania, opanowana wyobraźnia czuła i delikatna, w połączeniu z poetyckiem na świat spojrzeniem, oraz rzadka kunsztowność, precyzyjność i wyrafinowanie formy — oto główne cechy jej artystycznego talentu, tworzącego na podkładzie refleksyjnej, nastrojowo-sentymentalnej duszy kobiecej.

Jakościowo należy ona do okresu symbolizmu. Wskazują na to zarówno cechy faktury poetyckiej, jak techniki kompozycji, oraz przedewszystkiem i głównie stosunek postaci do wyrażonej nią zawartości. Stosunek ten krótko określić można, jako symbolistyczny. Jakże charakterystycznym jest pod tym względem poemat pt. „Tartak słoneczny“ którego pierwszy wiersz „Tajemnica lasu“ jest jakby biblijnym obrazem świata, drugi „Tartak słoneczny“ — filozoficzną koncepcją życia i śmierci, trzeci „Zgrzyt piły“ obrazem życia, czwarty „Dole trocin“ — losu ludzi. W ten sposób gradacja logiczna postaci (las, tartak, piła, trociny) pokrywa się z gradacją zawartości (wszechświat, koncepcja życia, życie, ludzie) i jedna staje się symbolem i wyrazem drugiej.

W fakturze, czyli w zespole środków ekspresji wrażeń estetycznych podkreślić należy przedewszystkiem tak charakterystyczny dla całej neoromatycznej twórczości wyliczanie faktów i obrazów kładących się jedno obok drugiego jako środek sugerowania nastroju i komponowania wizji artystycznej:

np. „czarny bór:
wytrysk kwitnących sił,
ptasie kapele,
szumów chór —
śpiewanie, śpiewanie, śpiewanie!!

oraz wykrzyk wyrażający zdziwienie przestrach, rozpacz, lub przerażenie —

np. O rozpostarte miłośnie ramiona
o wichry, o kołysania, o śpiewy!!

Cisną się wprost pod pióro zestawienia i wyliczenia ze Staffa — („Chłop się powiesił w opuszczonym młynie, dziewczyna dziecko utopiła w stawie“), Kasprowicza — „o głowo owinięta cierniową koroną“) i t. p. które swym niezaprzeczonym podobieństwem udowodniają w sposób bezwątpliwy przynależność Ostrowskiej do minionego już w poezji polskiej okresu. Jej twórczość niewątpliwie świeża i pozbawiona w zupełności epigonizmu jest właśnie dlatego ostatnim wygłosem symbolizmu, nierozmienionego jeszcze na przedrzeźnianie i naśladownictwo.

K. T.

POEZJA WYSIŁKU FIZYCZNEGO

Olimpjady są pomyślane jako czynnik wychowania społeczeństw do idei uniwersalnego pacyfizmu. I ten, czysto ideologiczny punkt widzenia był zapewne głównym miernikiem przy wartościowaniu przedstawionych do nagrody olimpijskiej utworów poetyckich. Najwięcej tego pierwiastka ideologicznego miał widocznie „Laur olimpijski“ Wierzyńskiego. Na szczęście jednak ideologja nie jest największą wartością tych wierszy przeciwnie, wydaje się nam, że w konstrukcji artystycznej jest ona raczej momentem ujemnym stanowi plamę piękna lecz jałową, nie przekonywującą. Ale dziś wada ta ma już swoje metafizyczne usprawiedliwienie: gdyby nie ona, książka Wierzyńskiego nie byłaby tak wielkiem wydarzeniem kulturalnem, za jakie trzeba ją uważać po nagrodzie olimpijskiej.

Zawartością „Lauru olimpijskiego“ jest uwielbienie dla fizycznego rekordu Najbardziej bezpośrednie jest ono w „100 m.“, „Oddechu“ i „Biegu na przełaj“, gdzie motywem jest psychologja samego wysiłku, w „100 m..“ i „Oddechu“ subjektywna, psychologja odczuwającego wysiłek, w „Biegu na przełaj“ objektywna, psychologja widza. Ta liryka psychofizjologiczna jest podstawą „Lauru olimpijskiego“, wszystko, co w tej książce znajdujemy najcenniejszego, wyrasta z tego podłoża. Wszystkie inne wiersze są wzbogacaniem układu, który w trzech powyżej wymienionych zrealizowany jest w formie czystej. I tak następny stopień zajmuje „Paddock i Porriti“, w którym odczucie psychofizyczne wzbogacone jest prawie naukową refleksją. „Nurmi“ dodaje do tych elementów nutę uniwersalistycznej ideologii, która jest, bardzo zresztą efektownie shyperbolizowaną w „Matchu footballowym“, w „Pieśni o Amundsenie“ doprowadzona do granic niesmaku, a w „Defiladzie Atletów“ przemieniona w logiczną pustkę (mętna alegorja poezji: atleci podają poecie laur olimpijski, by nim zdobił świat!). Wogóle wszędzie, gdzie optymistyczny uniwersalizm jest affirmowany, i nie wyzyskany jako metafora dla czysto sportowych (psychofizycznych, nieintelektualnych) odczuć, jest on fałszem uczuciowym i dyssonansem w konstrukcji artystycznej. Ale jeden fałsz pociąga za sobą drugi. I tak np. groteskowe jest to humanistarystyczne doktrynerstwo w stylu gimnazjalnego wykładu dla uczniów klas wyższych w wierszu „Panie na start!“, gdzie sentymentalizm filantropa, wybrawurowany młodzieńczym tupetem, śmiertelnie utyka w każdem delikatniejszem gardle łzą krokodylowa

Tą więc drogą, poprzez ideologiczne uwznioślanie się, Wierzyńsgi nie dochodzi do wielkiej poezji, ale w zupełności udaje mu się to, gdy opuszcza się napowrót ku elementom „100 m.“ i gdy z prostego, subjektywno - psychologicznego opisu biegu maratońskiego czyni wielki, kosmiczny symbol. To już nie jest przenośnia, tu nawet wcale niema przenośni, a jednak jest miljon razy więcej, jak pomieścić zdoła najtragiczniejszy bieg maratoński: jest życie ludzkie, streszczone śmiało, głęboko, tragicznie i ze współczuciem. Ten „Spartanin“, to stanowczo najsilniejszy utwór całego zbiorku. Maximum treści wydobyte za pomoca minimum środków. Ale też w tem niema ani krzty uniwersalistycznego eudajmonizmu, ani cienia filantropijnej obłudy. W „Spartaninie“ Wierzyński wyrósł na wielkiego, pełnego człowieczeństwa, poetę.

Najcenniejszą rzeczą są u Wierzyńskiego przenośnie i porównania, zazwyczaj idealnie przystające, choć napozór bardzo odległe. Właśnie ta ich paradoksalna współmierność ma w sobie odradzającą świeżość, otwiera nowe okno na świat, a przedewszystkiem wentyluje naszą, przepraszam za neologizm, „wzruszarnię“. To było kiedyś ideałem futurystów, to jest ostatecznie ideałem każdej nowej poezji, ale w naszych czasach osiągnięcie takiego celu jest niesłychanie trudne, bo właśnie w tym kierunku najwięcej i najintesywniej przez całe dziesiątki lat pracowano. Pozostawała tylko sztuczność, intelektualne wytwarzanie nowych porównań. I futuryści poza te sztuczność nigdy nie wyszli. A tu Wierzyński przynosi nam ten ideał, jak świeży, dojrzały owoc. Jeżeli to skutek świadomej pracy, a nie bezpośredniego natchnienia, tem większego podziwu godzien smak i wysiłek człowieka, który się na taką twórczość zdobyć potrafił

r. m.

INCROYABLE WSPÓŁCZESNEJ LITERATURY

Chesterton ma tę awanturniczą odwagę, żeby nadawać wielkie znaczenie rzeczom błahym. Czyni to nie przez symbolistyczny snobizm, ale dla celów nerwowej przyjemności intelektu. Wyrafinowanie intelektualne autora „Powrotu Don Kiszota“ polega na zupełnie równorzędnem traktowaniu rzeczy, które posiadają określone a bardzo odległe miejsca w hierarchji nie tyle tradycyjnych, ile naturalnych wartości. Nie dopowiada całego szeregu sytuacyj, pozostawiając domyślności czytelnika to, co zresztą nie może być dwuznaczne, lecz co przyzwyczailiśmy się otrzymywać podawane ze wszystkiemi kropkami nad i. Ale niedopowiedzenia sytuacyjne, a także urywanie akcji i nagłe, kompozycyjnie wcale nie konieczne przenoszenie jej na inny teren służyć ma zdopingowaniu czujności myślowej czytelnika, podniecaniu jego uwagi drażnieniu jego zmysłu kombinacyjnego; w dodatku Chesterton zmienia często przedmiot opowiadania, nie uprzedzajac o tem, i wówczas długo nie wiadom , o czem mówi.

A może Chesterton dlatego tak przemyślnie plącze, tak dowcipnie zabudowuje zakamarkami swoje konstrukcje powieściowe, że sam temat, czy materjał jako taki, podany bez żadnego wirtuozostwa, jak np. u świetnego rumuńskiego realisty, Istratiego, byłby nieciekawy? Czy „Powrót Don Kiszota“, społeczno-obyczajowa powieść ironiczno-sentymentalna byłaby bez sensacyjnych i publicystycznych sztuczek Chestertona książka tak zajmującą? Czy wnikliwy czytelnik, zmuszony coprawda przeczytać ją do końca, nie doznaje wreszcie jednak tego rozczarowania, z którem opuszcza się z reguły „salony czarodziejskie“ w parkach rozrywkowych? Czy Chesterton nie pozostawia widza swego sprytnego widowiska chłodnym i niezmienionym? Jest w tem może pewien fakt, delikatność potentata, który mógłby opanować i zmiażdżyć, a poprzestaje tylko na tem, żeby tę możliwość w sposób jak najmniej szkodliwy doprowadzić do świadomości czytelnika. Genjusz demagogiczny, który nie chce być demagogiem. Lecz czy zadaniem literatury jest taktowność, czy nie raczej sugestja, lub wreszcie jednak demagogja? Zamiast od czasu do czasu subtelną dialektyką wskazywać na właściwe wymiary rzeczywistości, zamiast kilkoma zaledwie zdaniami demaskować naszą głupotę, czy nie lepiejby było budować powieść poprostu w świecie, który już ma skorygowane wymiary? Chesterton albo się boi, albo też — jeszcze nie umie. Może ten sykofantyzm intelektualny w służbie rozsądku, uprawiany tylko tu i ówdzie w ustępach jakby marginesowych, lecz pełnych rewelatorstwa społecznego i filozoficznego, jest dla Chestertona szczytem osiągnięć, owocem niezwykłych natchnień, radosną niespodzianką, a nie chlebem powszednim? W takim razie autor „Obrony niedorzeczności“ powinien wychować sobie następcę dla którego te szczyty byłyby poziomą równą zeru.

Etapami prawidłowej akcji są osiągnięcia i straty, nie mówiąc o półetapach, groźbach osięgnięć i strat. Chesterton tymczasem daje fikcje osiągnięć i strat. Poprostu, po pewnych słowach albo gestach czy myślach każe swym postaciom postępować tak, jakby nastąpiło osiągnięcie albo jakby nastąpiła strata. Dlatego Chesterton jest pisarzem z talentem, ale nie genjuszem, bo genjusz stwarza fikcje coprawda, ale fikcje, którym odpowiada prawdziwa, mniejwięcej powszechnie odczuwana rzeczywistość.

Ta fikcyjność koncepcji powieściowej „Powrotu Don Kiszota“ zdradza się na każdym kroku. Widzi się sceny, natomiast nie widzi się postaci. Chesterton charakteryzuję coprawda każdą z nich dość szczegółowo, lecz charakterystyki te roztapia w takich subtelnościach, że prawie wszystkie postacie, (jeśli coś nie różni ich zbytnio fizycznie) stają się sobie nawzajem bardzo podobne. W gruncie rzeczy więc z tak subtelnych i szczegółowych charakterystyk pozostają w świadomości czytelnika jako charakterystyczne tylko momenty najbrutalniej banalne.

Zadaniem powieściopisarza jest niewątpliwie „rewelacjonizm realistyczny“. Ukazanie powszechnej rzeczywistości w nowym kształcie, wydobycie z życia przyczynowości głębszej, niż ta, w której je zwykle ujmujemy, w każdym więc razie zdeprecjonowanie zwykłego sposobu wartościowania i interpretowania zjawisk. Chesterton tymczasem wybiera i kompiluje rzeczywistość powszechną dla osiągnięcia tylko pozoru swego celu, dla efektu ekscentryczności. Chesterton jest świadomie ekscentryczny, i to pomniejsza jego wielkość.

j. u.

G. K Chesterton. Powrót Don Kiszota, powieść, przełożył F. Mirandola. Instytut wydawniczy „Renaissance“.

„Z GŁĘBI SERCA“

Ostatni tom poezyj Iłłakowiczówny posiada charakter antologji. Zebrała w nim poetka te dawne i nowe wiersze, które w sumie dać mają poetycki wyraz jej ideologji życiowej Jest więc wyznaniem wiary, manifestacją, świadomie zaaranżowaną. A nie tyle chodzi w niej o sprawy artystyczne, ile o wyraźne określenie stosunku do najważniejszych zagadnień społecznych i religijnych.

Przez ową dążność do niemal programowego wyrażenia pewnych idei, stał się ten tom zbiorem odpowiedzi na pytania postawione poetce przez życie. Wiele z pośród wierszy w nim zawartych jest rymowaną filozofją, czy nawet publicystyką, zda się często tylko po to pisaną, aby w łańcuchu rozważań nie brakło żadnego ogniwa.

Stosunek Iłłakowiczówny do świata opiera się na bolesnych rozczarowaniach; rozczarowania te stwarzają w duszy poetki obraz świata tragiczny i jednostronny. Przeciw niemu to właśnie budzi się bezustanny bunt, dążący do pognębienia tego świata klęsk i krzywd, chociażby tylko głośną spowiedzią, chociażby rozmienionym na drobne wiersze protestem Nie spostrzega przytem poetka, że dokonuje tej tragicznej wiwisekcji na sobie samej, na własnem tylko urojeniu, a nie na rzeczywistości, która wymyka się jej pociskom.

I dlatego te wiersze, które rozstrząsają sprawy tak zasadnicze, wymagające trzeźwej, zdecydowanie prostej odpowiedzi, mają błąd w założeniu, a walka, której są wyrazem, jest walką z kukłami, ustrojonemi tylko w pozory rzeczywistości. Wiersze te są bolesne i przykre: widzimy w nich tragiczne szamotanie się poetki i oceniamy równocześnie tego szamotania się zbyteczność — nie może ono dać tworzywa do wielkich wzruszeń artystycznych.

Gdy poprzednie tomy Iłłakowiczównej przynosiły delikatne wizje poetyckie, które właśnie w tem powtórnem odbiciu wewnętrznem traciły wszelką ostrość, a zyskiwały niewymierność, lekkość, barwę i ton odpowiedni — otrzymywaliśmy wiersze pełnowartościowe: dziś jednak gdy poetka postawiwszy sobie szereg pytań, wymagających trzeźwej odpowiedzi, na te pytania odpowiada, posiadając powyżej określone nastawienie wewnętrzne — stajemy wobec przykrego nieporozumienia: jesteśmy świadkami rachunku sumienia człowieka, który za bardzo zajęty jest liczeniem, aby mógł wznieść się na wyżyny modlitwy.

Wiersze, składające się na tom „Z głębi serca“ są zresztą nierówne co do charakteru i wartości. Są wśród nich wiersze, pisane pod dyktandem pytań, jakie nasunęło poetce życie. Są takie, które powstawały pod wrażeniem wielkich wypadków, wśród kurzawy wojennej i katorgi wygnania, a które mają wszelkie cechy literatury aktualnej, nadzianej szczerem wzruszeniem i wzniosłą afektacją. Są jednak i takie dość liczne, których wyraz i nurt wewnętrzny zbiega się i tworzy całość piękną i skończoną. — Wszystkie w tych wypadkach zalety pióra Iłłakowiczówny wspomagane głębokiem przeżyciem i prostem przenikliwem spojrzeniem na szeroki obraz życia, występują na jaw, dostarczając głębokich wzruszeń artystycznych.

Tam jednak, gdzie owa tendencja którą powyżej określiłem, bierze górę nad wszystkiem, doznajemy przykrych rozczarowań. Stroi poetka te właśnie wiersze w szatę biblijnej prostoty, w język lapidarny i dosadny Ale ta prostota jest zbyt jednostajna; wiersze, których słowa powinny się zmienić w krzyk, bo mówią o najboleśniejszych przeżyciach człowieka, i wiersze, które powinny być ciche i spokojne, bo są rezygnacją i pokorą i smutkiem ludzkiego losu, grzeszą jednakowo formą purytańskiej wstrzemięźliwości języka; pisane są wszystkie spokojnym, szarym patosem. Często znów, zapatrzona w swe dociekania i rozrachunki, nie dostrzega poetka, że słowa jej zaczynają się obluźniać w szeregu, że nie są niezastąpione i jedyne, że zjawiają się wśród nich, wezwane podświadomemi, dalekiemi analogjami słowa, zwroty znane i odkryte już dawniej.

„Z głębi serca“ jest pomyłką poetki właśnie przez ową dążność do zaokrąglania wynurzeń w pewne nie poetyckie, lecz ideologiczne całości, przez ową cykliczność, w której przeglądają się tematy ze wszystkich stron, jakby się autorka chciała zabezpieczyć przed wywołaniem jakichkolwiek niejasności. Możnaby to wziąć jako chęć przyjścia w pomoc przyszłemu historykowi literatury, który pisząc biografję Iłłaczykówny, będzie mógł ustalać rysy jej ideologji nie z jednego wiersza, ale z kilku bardzo podobnych nie narażając się na najmniejszą pomyłkę. Tworzywa poetyckiego nie stać jednak na taką rozrzutność; to też wyeksponowana w jednym wierszu podnieta twórcza, słabnie przy jego dalszych warjantach ma się przeto wrażenie, że pisane są one już tylko przekornym uporem i wysiłkiem woli.

Wyjaśniając jednak te wszystkie nieporozumienia, szacunek należy odczuwać dla tej pasji szukania wyrazu dla najistotniejszych zagadnień, pasji, która przecież obok wierszy słabszych, dała w zbiorze tym i kilka utworów prawdziwie pięknych.

J. Kisielewski.

Kazimiera Iłłakowiczówna: Z głębi serca. Poezje. Gebethner i Wolff. Warszawa 1928, s. 204.

SPROSTOWANIE

Od p. Z. Kosidowskiego otrzymujemy następujące pismo:

Do Redakcji „Życia Literackiego“
Poznań.

Na podstawie „Rozporządzenia Prezydenta Rzeczypospolitej: O Prawie Prasowem“, Art. 32, proszę o umieszczenie następującego sprostowania:

1) Nieprawdą jest, jakobym w pracy pod tyt. „Artystyczne słuchowiska radjowe“ dokonał zapożyczenia z artykułów p. Ulatowskiego. Natomiast prawdą jest, że o istnieniu tych artykułów nie wiedziałem.

2) Nieprawdą jest, jakobym w mojej książce posługiwał się wyrażeniem „zapożyczenia bez podania źródła“. Natomiast prawdą jest, że takiego określenia w mojej książce niema.

Zenon Kosidowski.

STANISŁAW MICHAL GRABOWSKI („LOŻA“)

Mój scenarjusz filmowy

(Humoreska)

Magdalenie Samozwaniec

Nie zdziwią się chyba państwo, gdy im oznajmię, że postanowiłem napisać scenarjusz filmowy. Zaczęły się już mnożyć w kraju filmowe wytwórnie i gwiazdy na obraz i podobieństwo zagranicy i na obrazę boską. Wytwórniom tym należy dostarczać sentymentalnych a dramatycznych scenarjuszów, by miały się nad czem pastwić.

Treść swej tragicznej humoreski zbudowałem całkowicie z materjału krajowego, kościec ludzki jak i szpik uczuciowy zaczerpnięty został z elementarnych znajomości zwyczajnych i nadzwyczajnych obyczajów polskich, a na to wszystko rzuciłem garść naszych rodzimych, ukochanych krajobrazów z wierzbą i gruszką. Przetkałem to liryzmem i arystokratyzmem, dumą rodową i deficytem majątkowym, chcąc poprowadzić akcję w żywem tempie do rozczulającego finału w postaci jednego trupa i jednej nieboszczki.

Ponieważ nie wątpię, że moja tragihumor ska spotka się entuzjastycznie z kasą wypełmonych kinoteatrów, postanowiłem uroczystą premjerę poprzedzić gołosłownym skrótem, który zapozna szerszy ogół czytelnictwa z arcyfilmem p. t. „Czarna Pani z Wygwizdowic“.

Akcja rozgrywa się w tych okolicach Polski, gdzie nawet wsie są murowane, jak mieściska, a zamieszkują je zdrowe na schwał chłopy pomorzany i hoże a krasne pomorzanki.

A zatem — uwaga!

Akt. I.

Pierwszy z dwunastu aktów rozpoczyna się dłuższym napisem, który doskonale wyjaśnia, że mamy do czynienia z początkiem filmu. Napis ów stwierdza bowiem, że wykonawcami obrazu są artyści, objęci spisem rzeczy. Następny napis ogłasza, że za chwilę zaczniemy wraz z bohaterami przeżywać i przeżuwać drugi dzień Wielkiejnocy.

Ukazuje się na srebrnym ekranie, sporządzonym z obszernego prześcieradła stół wielkanocny, a na nim duża baba między barankiem z cukru i barankiem z masła. Jest to przenośnia, oznaczająca, że serca na wsi są maślane, jeśli się im przywiezie z miasta pudło cukrów. Baba pozostaje bez komentarzy babą.

Znowu napis: „Dwór w Wygwizdowicach“. I oto widzimy ten dwór, biały jak zwykle, długi, rozłożysty i niewysoki. Jest ganek i zajazd z kępą drzew. Przed dworem spacer je indyk wielkanocny.

Następnie zawieramy znajomość z panną domu. Przerasta ona wszelkie oczekiwania tak wzrostem, jak i nieoczekiwaną urodą twarzy. Jest to panna mieszkająca nie we wsi, choć na wsi, i nie na dworze, choć we dworze. Wiekiem swym zbliża się do okresu zupełnego panieństwa, na którego przełomie staje w życiu panny pierwszy bal na śliskiej posadzce w mieście wojewódzkiem. Bohaterka nasza, a właściwie córka bohaterki, jest kompletną jedynaczką, to znaczy — bez ojca, siostry, brata, posiadająca tylko jedną matkę. Pannę wychowała matka w zasadach, ściśniętych gorsetem, owianych powabem długich i nigdy nie strzyżonych włosów. Ogromne swe warkocze plecie panna trzy po trzy. Jest ich dużo.

Z kolei na miejscu córki ukazuje się matka. Osoba ta jest zawsze na miejscu, na swej pozycji, zajętej w sferach towarzyskich powiatu i województwa. Pani wyniosła z domu rodzicielskiego wszystko, co dostała w posagu, gdyż działo się to jeszcze przed wojną Jest przeto wyniosłego wzrostu. Krucze ma sploty. Lat określić nie można, gdyż zaginęły w przeszłości. Kocha swą córkę tak, jak matka kocha swą córkę. Dba o nią codzień, zawsze, na każdym kroku, tak we dworze — jak na dworze. Wybiega myślą w lakierkach poza podwórze wygwizdowickie — w przyszłość. Boi się mezaljansu dla córki, plany teściowej układa pokryjomu wieczorami, nocami. Snuje projekty na księcia, który już się podobno urodził w Polsce wraz z nazwiskiem i majątkiem.

Zresztą są to wszystko rzeczy uboczne, majace na celu przedstawienie bezcelowości jakichkolwiek zalotów do panny z Wygwizdowic młodzieży, pochodzącej z niższej finansjery arystokratycznej. Panna bowiem, której na imię wdzięcznie było Lewkonja, nosiła wysoko swe po-magnackie i po-rodowe nazwisko, oprawne w mało ale ładnie skomplikowany herb. Pozatem, acz wcale nie tęga, a nawet chuda, siedziała ona na dwóch tysiącach wyrabianych w Magdeburgu morgów. Zdjęcia odnośnego, jak panna siedzi na morgach, nie dokonano z powodu trudności technicznych. Sfilmowano jedną morgę magdeburską na próbę.

Wchodzimy teraz w meritum akcji która przez dwanaście aktów fotograficznych podnosi się i spada, jak na giełdzie.

Jak wiemy, jest drugi dzień Wielkiejnocy. Do Wygwizdowic zjechali licznie goście, gdyż za chwilę odbędzie się tutaj zabawa, połączona z wielką kolacją zabawną. Widzimy już teraz, jak we dworze roi się od gości. Wchodzą drzwiami, wychodzą również drzwiami, korzystając z zalegających podjazd mroków wieczornych. Część gości w przedkolacyjnym szale zabawowym wygląda smutnie oknami.

Rozlega się przed dworem tętent kopyt końskich, których na filmie nie słychać. Wyłania się czarna od nocy kareta. Z niej elastycznym krokiem salonowym wychodzą: bohater filmu — Poeta-We-Fraku i jego dwaj wytworni przyjaciele, Edzio i Śledzio. Weszli do iskrzącego się lampami naftowemi dworu. Przez chwilę całkowicie rozbierają się z płaszczów, ukazując śnieżną biel koszul frakowych. Toną dobrowolnie w tłumie gości, witając się tu i tam z matką i córką dworu.

Akt II.

Widzimy kuzyna domu, kręcącego do taktu wrodzonego gramofon. Płyta zaczyna obracać się coraz szybciej w najlepszem towarzystwie. Ukazuje się podłoga, którą zrana froterowano, gdyż usiłuje połyskiwać. Kilkadziesiąt tanecznych par obuwia lakierowanego w rytm walca wirowego tańczy najnowsze tango. Tempo zabawy wzmaga się wraz z głodem. Widzimy kilka twarzy myślących o kolacji.

Pod naporem zjednoczonych myśli wszystkich gości ustępują drzwi, a za niemi ukazują się na stołach zakąski. Prosimy przekąsić! — oświadcza Czarna Pani z przekąsem. Jak dyski, zaczynają latać nad głowami talerze, które wprawni goście umiejętnie rozchwytują. Między ustami a brzegiem kieliszków przelewa się wódka.

Następuje scena w salonie. Na progu stoi Czarna Pani, z niepokojem śledząca swą córkę, przeznaczoną dla księcia. Poeta-We-Fraku, Edzio i Śledzio podtrzymują z wysiłkiem ciężką rozmowę z Lewkonją w rogu. Czarna Pani przykłada róg myśliwski do dumnie wydymających się warg i wygrywa sytuację i fanfarę na cześć wymarzonego księcia. Na dźwięk ten Lewkonja podnosi isę na duchu z fotela i zmienia towarzystwo kawalerów bez tytułu własności na właścicieli dóbr żonatych i zaręczonych. Czarna Pani uśmiecha się marzycielsko, gdyż widzi astralne cielsko wymarzonego księcia, kroczące chwiejnie za wysmukłą Lewkonją.

Poeta-We-Fraku, wiedziony ślepą i niewidzialną ręką Przeznaczenia, przekrada się za plecami gości, porozstawianych frontem do ścian — i wchodzi trwożnie do sali jadalnej.

Dwa wielkie nakryte stoły równolegle przebiegają na miejscu pokój. Tu się rozegrać ma kolacja, popełniana od rana w kuchni. Na talerzach widnieją pierwszej klasy bilety gratisowe wstępu na wieczerzę z wypisanemi nazwiskami zebranych, wybranych i nabranych gości Miejsca przy stołach są ścisłem odbiciem drabiny społecznej — im wyżej, tem do szampana bliżej.

Widzimy, jak Poeta-We-Fraku przesuwa się na palcach od krzesła do krzesła szukając na talerzach swego nazwiska.

Serce mu bije po twarzy, co uwidoczniają ciemne wypieki i gwałtowne ruchy frakowej klapy bezpieczeństwa. Wreszcie dostrzega siebie leżącego na talerzu: leży obok wstrzemięźliwej Panny Pii która nie pije, nie pali i nie mówi. Przedsmak nudności kolacyjnych na widok ten Poetę-We-Fraku, znudzonego panicza, panicznie nastraja. Poeta-We-Fraku podnosi siebie z talerza. Gra twarzy wyraża: „Podrzucę siebie innej!“

Tymczasem na progu wyrasta Lewkonji matka. Prześwidrowuje Poetę stalowym wzrokiem nawylot. Ten jednak jej nie dostrzega. Przesuwa się dalej nad stołem — trzymając siebie w ręku.

Nagle staje — przed nim nakrycie bez biletu (wciąż nie wie, że już go Czarna Pani nakryła!) Po lewej stronie spostrzega bilet Pani Lutynji, bohaterki nienapisanego poematu. Szybko, zdecydowanie — rzuca swój bilet na pusty talerz. Teraz wyczuwa biczujące go spojrzenie Czarnej Pani. Na bezczelnem czole Poeta-We-Fraku występuje czerwona wstęga wstydu. Rozpaczliwem wejrzeniem uderza w talerz na prawo, choć nic się już nie da naprawić. Chce wiedzieć, kogo prowadzi do stołu. Bije mu w oczy bilet z napisem LEWKONJA.

Skacze w najbliższe drzwi i ginie za niemi w opinji Czarnej Pani. Posądza go ona — pojmuje Poeta — że chce on pojąć i zaślubić Lewkonję, on — zrodzony nie z marzeń wdowy wygwizdowickiej, lecz tylko ze swych rodziców.

Akt III.

Wieczerza. Goście obsiadują krzesła Służba obnosi się godnie z półmiskami Goście jedzą z apetytem, godnym lepszej strawy.

Obok Pani Lutynji siedzi blady i struflały Poeta-We-Fraku. Po jego prawicy — **puste krzesło i nietknięte dziewiczo** nakrycie. Lewkonję bowiem Czarna Pani przesadziła na inny stół, gdzie wyrosła i wyniosła córka robi honory i fumy domu.

Inny obraz: Czarna Pani w swej czarnej alkowie zanosi się od płaczu. Nie wyszła do stołu, bo wyszła z siebie. Z zaciśniętemi rękoma wyciska z oczu strugi łez. Do warg przykłada nieodłączny róg myśliwski i dmie, jak burza. Przyzywa ciało astralne wymarzonego księcia, by przyszło pomścić zniewagę domu i własną — dla niego bowiem, dla ciała księcia astralnego, zachowała to puste miejsce **przy stole.**

Znów sala jadalna. Poecie-We-Fraku jedzenie nie wchodzi w usta — zamurowało mu je milczenie, przygniatające wszystkich oburącz. Spojrzenia zebranych gości, jak dziesiątki ostrych widelców, utkwione są w Poetę-We-Fraku. Boli go to i dotyka do żywego.

Efektowne zdjęcie ukazuje, jak Poeta-We-Fraku powoli, ale systematycznie zapada się pod ziemię. Żegnają go litościwe spojrzenia Edzia i Śledzia.

Akt IV.

W piwnicy dworu wygwizdowickiego dokąd zapadł się Poeta-We-Fraku — mrok, ścinający krew. W świetle nagłego przebłysku świadomości i świeczek w oczach — wyłania się zmaterjalizowane do gruntu ciało astralne księcia.

Książę z premerytacją morduje Poetę długim i ostrym anonimem do wszystkich redakcyj...

— — — — — — — — —

W tem miejscu znudzona publiczność gremjalnie opuszcza kino.

ROZRACHUNKI

Z ubiegłym sezonem Teatru Polskiego w Poznaniu pożegnano się krótko. Dyrekcja teatru rozesłała do prasy komunikat, z którego dowiedzieliśmy się, że w roku ubiegłym wystawiono 22 sztuki, największe powodzenie miała „Panna Flute", najmniejsze „Szelmowskie sztuczki Skapena". Takie rozprawienie się z rokiem pracy, wysiłków, starań i bądź co bądź dobrej woli, słuszne jest ze strony dyrekcji, ale dla widza, którego łączy z teatrem nie tylko zapłacony bilet na przedstawienie, jest nie wystarczające.

Nie wystarcza z tego głównie powodu, że omijając tak doskonałą okazję do rozrozrachowania się z pracą teatru krótka i wygodną wzmianką, wchodziłoby się jednocześnie w cichą, aprobującą spółkę z kierownictwem, dając mu pełne prawo do prowadzenia pracy po tej samej linji.

Na teatr, jako wysiłek artystyczny składa się bardzo różnorodny świat zjawisk, których współrzedny, twórczy układ decyduje o wartości wysiłku.

Przeglądając listę wystawionych w zeszłym sezonie sztuk, widzimy, że karmiono widzów rozmaitą pstrokacizną: że teatr, poczuwając się do miana świątyni, dawał utwory klasycznego repertuaru, że każda rocznica otrzymała odpowiednią premjerę, że pokazując obcą tandetę nie pozwalano zapomnieć o swojej. Pomimo, a raczej właśnie z winy tego ekletycznego usposobienia kierowników, polityka repertuarowa była sprawą przypadku, a nie określonego wysiłku i świadomego dążenia artystycznego. Nie widać było, aby ten, kto decydował o wyborze sztuk, posiadał ambicję prowadzenia widza po pewnej drodze, co więcej nie odczuwało się, żeby przewidywał on możliwość istnienia takiej drogi, któraby wiodła poza zwykłą poprawność.

Przeciw wszelkim tego rodzaju zarzutom zastosują kierownicy nie odparte rzekomo argumenty w postaci przedstawień utworów Wyspiańskiego, Mickiewicza, Ibsena.

Nie pokazano nam jednak, z wyjątkiem „Sprawy Makropulos", ani jednej uczciwej sztuki obcej twórczości współczesnej: z twórczości polskiej dni ostatnich, poza „Człowiekiem z budki suflera", dano kilka anemicznych komedyjek, zamiast skrzętnie i z nabożeństwem pokazać to, co mamy wartościowego.

Wykrętne zasłanianie się wielkiemi nazwiskami nie miałoby sensu. Wiemy, że czasy, które przeżywamy płodne są w rzetelne wysiłki artystyczne, że powstają w tej chwili dzieła nieprzeciętne, a bliskie naszemu życiu, i ku nim przedewszystkiem zwraca się nasze zainteresowanie. Sztuka jest jedną z nielicznych ucieczek naszych przed głupotą życia: chcemy, by była ona łukiem łączącym nas z dniem, do którego dążymy, chcemy, by nam dotrzymywała kroku w naszej nieudolnej może, ale wytrwałej wędrówce.

Wymagamy tego i od teatru. To, co nam dawał, obok repertuaru klasycznego, Teatr Polski w zeszłym sezonie, to były knoty, palone na cześć złego smaku i anafabetyzmu estetycznego.

Ale to nie wszystko. Nad Teatrem Polskim wisi nieszczęsna zdolność do poprawności. Każda sztuka otrzymuje staranną oprawę, inscenizację, reżyserję. — Wszystko to jednak oparte jest na wzorach i szablonach, podsuwanych przez szacowne, ale ciasne już dziś tradycje teatralne. Dyktuje ten przezorny konserwatyzm obawa przed postawieniem fałszywego kroku, zamykając jednocześnie wszelką możliwość do wybicia sobie własnych nowych zdobyczy artystycznych.

Celem uniknięcia niepotrzebnej dyskusji, należy odrazu rozbić zastarzałe nieporozumienie, w ostrożności i niechęci do przeciwstawiania się istniejącemu porządkowi, czerpiące pozory słuszności.

Wszelkie powyżej postawione zarzuty odpiera się zwyczajnie wskazywaniem na reprezentacyjny charakter Teatru Polskiego, który jako taki nie może rzekomo być placówką awangardy artystycznej, ale musi podporządkować się zapotrzebowaniom artystycznym tej warstwy społecznej, która jest w większości i która w danym okresie panuje. Sprowadza się to w praktyce do tego, że teatr musi ograniczać się do środków i metod ustalonych i wypróbowanych, a strzec się wszelkich samodzielnych prób i eksperymentów, które są niemiłe panującemu regimowi i które — wiadomo — „jak często zasłaniają tylko pustkę artystyczną i brak talentu".

Zastrzeżenia te są oczywiście o tyle silne, ile że posiadają za sobą zastarzałą i bezwładną opinję w rzeczywistości są one, albo zręczną sofistyką, stosowaną dla wygodnego uspokojenia wyrzutów sumienia i dla zniechęcenia kogokolwiek do czynienia z teatrem tego rodzaju rozrachunków, albo też są wyrazem zbałamuconego przekonania i są oczywistem nieporozumieniem. W rezultacie niepotrzebnie gmatwają jasną sprawę.

Trudno przypuścić, aby ktoś, zwłaszcza z ludzi teatru, myślał na serjo, że te wszystkie dzisiejsze odbijanki sceniczne i szablon ich realizacji ma coś wspólnego z twórczością. Lata ostatnie przyniosły gwałtowne dążenie do przeobrażeń na polu twórczości artystycznej. W teatrze wyraziło się ono w walce z szablonem i zmechanizowaniem procesu twórczego. Owe najdziwniejsze eksperymenty, krańcowe i zaborcze recepty estetyczne, które na tem tle pochopnie wyrastają, są żyznym chaosem, z którego wyłoni się przyszłe oblicze teatru.

Angażować się w owem płodozmiennem zamieszaniu własną próbą nie ma nikt obowiązku, ale w chwili, kiedy dokonują się tak zasadnicze zmiany, trzymać się kurczowo stanu rzeczy, który skazany jest na śmierć, który jest dziś anachronizmem nietylko wobec świeżych prądów estetycznych, ale i wobec rozbudzonej świadomości artystycznej mas, jest doprawdy niepotrzebnem bohaterstwem.

Jedynym „eksperymentem", jakiego od każdego teatru mamy prawo domagać się, to obowiązek rozbudzenia we własnych wysiłkach chęci wyjścia przyszłości naprzeciw. Domagać się słusznie mamy prawo i obowiązek, aby wszystko w teatrze: autor, aktor, reżyser, inscenizator dla każdego widowiska zdobywali, tworzyli wszystko od nowa, aby każda premiera sztuki była rezultatem zdobywczego wysiłku na ten jeden wypadek. Mamy prawo domagać się, aby w widowisku brały udział wszystkie elementy techniki scenicznej, w nowym układzie który byłby wynikiem twórczej pracy wszystkich odpowiedzialnych czynników w teatrze.

Zespół aktorski, na którym przedewszystkiem opiera się Teatr Polski, w swych artystycznych przedsięwzięciach jest zbiorem jednostek mniej lub więcej uzdolnionych, które jako całość uległy owej fatalistycznej poprawności. Pomimo podnoszenia i chwalenia się doskonałem zgraniem zespołu, owa poprawność jest raczej szkodliwa, aniżeli twórcza. Aktor rzucony jest w ciasne tryby wzorów i rygorów, poza które mu się ru zyć nie wolno, przeżywa swoją dobrze opanowaną wirtuozerję niezliczoną ilość razy, zmieniając tylko szczegóły. Zamyka się w ten sposób wszelkie dopływy intuicji, inicjatywy i energji artystycznej. W zeszłym roku mieliśmy tylko kilka prawdziwych kreacyj, które szły łamiącą tryby siłą talentu; większość ról grano siłą nabytych nałogów, choć wiadomo, że starczyłoby w wielu wypadkach zdolności i talentu na długie wędrówki o własnych siłach.

Teatr Polski przeobraża się obecnie zewnętrznie. Stoimy w obliczu nowego okresu jego pracy, być może w daleko pomyślniejszych warunkach technicznych. Pożądanem byłoby, aby nastąpiło i wewnętrzne przeobrażenie, aby ten teatr, tak bogaty w piękne tradycje i doświadczenie, nabrał rozmachu, napęczniał świeżemi sokami i aby nas wszystkich, utopionych w gwarliwej, bezmyślnej pospolitości obdarzył prawdziwemi wzruszeniami.

J. K.

POD SĄD OPINJI!

W nrze 205 „Dziennika Poznańskiego" z dnia 6 września br. ukazało się płatne ogłoszenie następującej treści: „Do publicznej wiadomości. Od pewnego czasu p. Jan Ulatowski dopuszczał się złośliwych ataków na mnie na łamach jednego z pism literackich, na które nie uważałem za stosowne reagować ze względu na młodociany wiek autora. Ostatnio jednak pozwolił sobie p. U. na oszczerstwo, godzące w moją cześć i uczciwość literacką. Oświadczam wobec tego, że sprawę oddałem do sądu. Ostrzegam przed dalszem kolportowaniem tych oszczerstw. Zenon Kosidowski".

W nrze 1. „Życia Literackiego" z dn. 1 lipca br. ukazało się nasze sprawozdanie z broszury p. Z. Kosidowskiego („Artystyczne Słuchowiska Radjowe"), zatytułowane „Dziewicza Książka". Sprawozdanie to, zresztą nieprzychylne, p. K. zakwalifikował jako „złośliwe ataki". W nrze 2. „Życia Literackiego" z dnia 5 września br., w dopisku do naszego artykuliku pt. „Oślepła poezja", w którym powołujemy się na swoje artykuły w „Tygodniu Radjowym", napisaliśmy: „Na artykułach tych dokonano zresztą „zapożyczenia bez podania źródła", jak to dowcipnie określa terminologja prawna, w broszurce p. Z. Kosidowskiego pt. „Artystyczne Słuchowiska Radjowe". — Lecz takie zainteresowanie jest gorsze od braku zainteresowania". A w tym samym nrze, w odpowiedzi p. R. W. z Poznania, napisano: „Nie bez słuszności zauważa Pan, że „Artystyczne Słuchowiska Radjowe" p. Kosidowskiego należało omówić raczej w dziale „Kupamięci", niż w recenzji, lecz zjawiskowość grafomaństwa wydawała nam się w tym wypadku tak wielka, że usprawiedliwia nawet poważne traktowanie tej sprawy".

Procesu, którym nam grozi p. K., oczekujemy z niecierpliwością. Spodziewamy się bowiem po nim pewnego oczyszczenia naszej atmosfery literackiej, która jest zapaskudzona wyziewami intelektualnego pasożytnictwa, załośliwej grafomanji i literackiego karjerowiczostwa. Zanim jednak do procesu dojdzie, pragnąłbym zrekonstruować stan faktyczny sprawy, której ważności wcale nie umniejsza niepozorność broszury p. Kosidowskiego. Chodzi tu o wszczęcie walki z brakiem samodzielności myślowej, z niechlujstwem literackiem i merkantylizmem w życiu kulturalnem. To nas gnębi i to poniża nasze czasy w naszem własnem sumieniu, a niewątpliwie także w opinji „przyszłych pokoleń".

Panu Zenonowi Kosidowskiemu zarzucamy stanowczo „zapożyczenie bez podania źródła". Twierdzimy mianowicie, że „Artystyczne Słuchowiska Radjowe" są nieudolną trawestacją naszej pracy, zatytułowanej „Świat za drzwiami", a drukowanej w nrach 24, 28, 30, 34 i 36 „Tygodnia Radjowego" (Rok 1927). I tak: pierwsza „cecha słuchowiska", sformułowana przez p. K. w ten sposób: „Nadewszystko (słuchowisko) musi zawierać w sobie **siłę associacyjną** czyli zdolność wzbudzenia w nas duchowego, że tak powiem, widzenia **obrazu** sytuacyjnego, o ile możności bez słownych komentarzy" (str. 11—12), jest trawestacją naszej drugiej zasady estetycznej radjodramatu, którą określiliśmy („Tydz. R." nr. 34, str. 4—5) jako „postulat optycznej sugestywności akustyki", a która rozwijaliśmy m. in. w takich słowach: „Wymiary radja są identyczne z wymiarami muzyki. Lecz, o ile w muzyce przestrzeń nie musi wystąpić w wyobraźni słuchacza jako czynnik konieczny, o tyle radjo bez tej assocjacji obejść się nie może. Muzyka, operując abstrakcyjnemi dźwiękami, wywołuje przedewszystkiem uczucia, nie dające się zresztą ściśle określić, a dopiero przez nie działa na wyobraźnię, stwarzając zupełnie indywidualne, niejednoznaczne **associacje przestrzenne.** Słowo tymczasem, które jest jednym z głównych elementów sztuki radjowej, ma tu walor nietylko pojęciowy, ale narzuca z koniecznością **obraz mówiącego.** A człowiek nie da się pomyśleć inaczej, jak w przestrzeni. Zresztą i drugi element radja — szmer — narzuca stanowczo wyobrażenia przestrzeni silniej jeszcze, aniżeli słowo. W radio mamy więc do czynienia ze słuchowością przestrzeni".

Następnie: „trzecią cechę artystycznego słuchowiska" p. K. sformułował tak: (str. 13) **„Formalne związki** poszczególnych elementów dźwiękowych słuchowiska muszą płynąć z świadomej woli artystycznej. Tak pojęte słuchowisko radjowe będzie miało dużo pokrewieństwa z **muzyczną symfonją**". A tytuł naszego czwartego artykułu z cyklu „Świat za drzwiami" brzmiał: **„Kompozycja formalna radjodramatu jest kompozycją muzyczną"**. Przypuszczamy, że te dowody, przynajmniej na razie, wystarczą. W odpowiedniej chwili damy ich więcej.

Ale teraz powie ktoś, że przecież poglądy p. K. mogły powstać niezależnie od naszej pracy, że sam przedmiot, a więc radjodramat, narzucał takie a nie inne problemy i rozwiązania, że więc p. K. musiał dojść do wyników podobnych lub identycznych z naszemi. Gdybyż tak było! Ale oto dwa argumenty **zdają się** przeczyć tej koncepcji. Po pierwsze znamienne zdanie ze „Wstępu" do broszury p. K.: „Nie rozporządzając odpowiednią literaturą, na której mógłbym wznieść zrąb swoich projektów i pomysłów, siłą rzeczy musiałem ograniczyć się do subjektywnych poglądów, noszących piętno pobieżnie nakreślonej improwizacji". Jest to truck psychologiczny, mający na celu sparaliżowanie w czytelniku podejrzenia, że praca p. K. jest niesamodzielna. Bo któżby, mając pod ręką „odpowiednią literaturę", wznosił na niej „zrąb swoich projektów i pomysłów"?! Alboby poprostu polemizował, alboby przytaczał i streszczał. W pierwszym wypadku nie byłoby mowy o „wznoszeniu na czemś", w drugim o „swoich projektach i pomysłach". To jedno. Drugi argument jest jeszcze poważniejszy: gdyby p. K. myślał samodzielnie, nie wikłałby się w takie groteskowe sprzeczności, jak np. ta, gdy na str. 13 pisze: „Artysta daje zawsze **syntezę życia**, a nigdy jego autentyczne odbicie", a na str. 14: „Głos ludzki i wszystkie te odgłosy, po których poznajemy obecność przedmiotu, złożą się na obraz, dający **złudzenie pulsującego rytmem życia**". P. K. widocznie nie czytał naszych późniejszych artykułów o „Burzy na Pacyfiku", boby wiedział, że te dwa zdania, tak nieopatrznie przez niego zestawione, są tezami dwóch różnych estetyk radjodramatu.

Dla pełni wrażenia pozwolimy sobie zacytować jeszcze kilka kwiatków myślowych p. K.: „Jak kino jest sztuką giestu (!), światła i perspektywy..." Uważnemu czytelnikowi podpadło zapewne, że ta definicja kina obejmuje także malarstwo, taniec, teatr i fotografję. Ścisłość iście Kantowska: „...tak słuchowisko radjowe stać się może sztuką dźwięków". P. K. stanowczo powinien leczyć swą pamięć, bo żyć w wielkiem mieście, pisać o radjo i nie wiedzieć, że sztuka dźwięków już istnieje i nazywa się muzyką, to objaw naprawdę zastraszający. Dźwięk jako element słuchowiska p. K. definjuje następująco: „Dźwięk jako środek uplastycznienia obrazu i giestu (tak, giestu!), dźwięk jako narzędzie wywołania emocji, dźwięk jako muzyka, dźwięk jako erupcja liryczna". Głównym postulatem, jaki stawia się poprawnej definicji jest ten, żeby określniki uzupełniały się, lecz, żeby się nie pokrywały, a czemże różni się „dźwięk jako narzędzie wywołania emocji" od „dźwięku jako muzyki" i „dźwięku jako erupcji lirycznej?" Jeżeli p K. sądzi, że różni się, to dlaczego tego nie napisał?

Nakoniec jeszcze jeden rebus, ale już w formie surowej, bo w poprzednich cytatach zawsze jeszcze usiłowaliśmy dopatrzeć się pewnej treści, która, jak się okazało, była treścią nie twórczej świadomości p. K., ale przeważnie jego pamięci: „Druga nieodzowna cecha zespołów dźwiękowych — to zdolność emocjonalna. Każdy obraz powinien nietylko pobudzić naszą wyobraźnię, ale również wyzwolić w nas pewne uczucia, pewne afektycyjne (?!) ustosunkowanie się do danego obrazu. Skala tego zabarwienia lirycznego będzie oczywiście bardzo bogata i różnorodna, choć podlegać musi najróżnorodniejszym fluktuacjom od uczuciowego stosunku słuchacza do danego obrazu". Konia z rzędem temu, kto tę zagadkę rozwiąże!

Reasumując, stwierdzamy: pan Zenon Kosidowski dokonał w swej broszurze „Artystyczne Słuchowiska Radjowe" „zapożyczenia bez podania źródła". Dowód na to twierdzenie przeprowadziliśmy w głównych zarysach, zestawiając tekst p. K. z tekstem naszych artykułów. Możliwość, że p. K. doszedł niezależnie od nas do tych samych wyników, wykluczyliśmy, wykazując wybitną nielogiczność umysłu p. K., która musiałaby być zasadniczą przeszkodą w dochodzeniu do jakichkolwiek rozsądnych tez.

P. Kosidowski nie popełnił plagjatu, bo nie odpisał poprostu i dosłownie, ale to co popełnił, jest, naszem przynajmniej zdaniem, daleko gorsze, niż plagjat, choćby dlatego, że komplikuje i utrudnia prawemu właścicielowi proces dochodzenia swej własności.

Jan Ulatowski.

Redakcja „ŻYCIA LITERACKIEGO"
mieści się przy ul. Piekary 20-21 - Tel. 22-46
Redaktor przyjmuje od godziny 4-5 popołudniu.

KRONIKA

LITERACKA

POLSKA

Mniejyięcej przed rokiem ogłosił w warszawskim „Przeglądzie Wieczornym" p. Bolira wiersz: „Joanna", który jest podobno i treściowem i formalnem „zapożyczeniem" z wiersza Juljana Wołoszynowskiego p. t. „Relacie o św. Joannie". Wołoszynowski fakt „zapożyczenia" ogłosił w prasie, nazywając je „najbezczelniejszą kradzieżą". Bolira zaskarżył za to upomnienie się o swoją własność Wołoszynowskiego do sądu.

Na rzeczoznawców zostali powołani: Jan Lorentowicz, Andrzej Strug, Kaden-Bandrowski i Zdzisław Dębicki. Przed tygodniem odbyć się miała rozprawa, oczekiwana przez literacki świat warszawski z wielką ciekawością. Skutkiem niestawienia się ekspertów sąd nie mógł wydać wyroku. Rozprawę odroczono.

ANGIELSKA

— Z okazji 100 rocznicy śmierci Szuberta, przypadającej na 13 listopada br., ukażą się w Anglji liczne publikacje, poświęcone osobie kompozytora. Między innemi pojawiły się: „Franciszek Szubert — Człowiek i otoczenie", pióra Newmana Flowera, „Pieśni Szuberta", pióra Ryszarda Capella, oraz „Listy i Pisma Franciszka Szuberta", zebrane przez O. Ericha Deutsch'a, w tłumaczeniu V. Savile. (zo).

— Nakładem „Slavonic Studies" londyńskiego uniwersytetu ukazała się „Biografia Jana Bernarta" czeskiego uczonego z XVI w., napisana przez Fitzgibbona Younga. Autora biografji interesują przeważnie te lata Bernarta, które spędził na angielskich uniwersytetach i wpływy, którym w tym czasie podlegał. (20).

NIEMIECKA

— Prasa niemiecka donosi z oburzeniem, że na pogrzebie Klabunda w Crossen świeciła nieobecnością Akademja Poetycka, a także Ministerjum Oświaty.

— Emil Lucka, znakomity psycholog wiedeński, zamieścił w „Die Literatur" interesujący szkic o „ekshibicjonizmie literackim", o którym pisze m. in.: „Skłonności te (skłonności ekshibicjonizmu seksualnego) osiągnęły dziś swój punkt szczytowy i rozciągają się konsekwentnie na teren życia duchowego. Ludzie wywracają swe wnętrze na zewnątrz, wywieszają, rzec można, duszę pod lampę łukową, nie czyniąc przytem najmniejszej tajemnicy z jej właściwości seksualnych i pragnąc stać się przedmiotem zainteresowania jak największej ilości znajomych i nieznajomych".

— Stefan Zweig wydał w Lipsku porównawczy szkic biograficzny „Trzej twórcy swego życia". (Casanova, Stendhal, Tolstoj).

— Lutz Weltmann przeprowadza w sierpniowym nrze „Die Literatur" analizę literacką dzieł Arnolta Bronnen, autora, który bardzo szybko, z wyszydzanego i zwalczanego rewolucjonisty stał się klasyczno - reprezentacyjnym dramaturgiem współczesnych Niemiec. Arnolt Bronnen jest autorem biografji Barbary la Marr.

— W nrze 35 „Die Literarische Welt" spotykamy „aforyzmy ze spuścizny pośmiertnej Moritz Heimanna", z których przytaczamy kilka: „Gdyby życie miało samo w sobie jakiś sens, byłoby to równie okropne, jak gdybyśmy mu żadnego sensu nie nadawali". „Rzeczy nie istnieją, dopóki ich nie wymawiamy, dopóki ich bodaj fałszywie nie wymawiamy".

ARTYSTYCZNA

TEATRALNA



Franciszek Ryll

znakomity artysta „Teatru Polskiego". Zmarł w Poznaniu 6. września b. r. Fotografja nasza przedstawia zmarłego artystę w jego ostatniej kreacji w „Zaczarowanem Kole".

Kazimierz Kamiński

Przed tygodniem zmarł w Warszawie Kazimierz Kamiński, jeden z największych aktorów polskich ostatniej doby. Kamiński położył dla teatru polskiego czasów ostatnich olbrzymie zasługi, opierając pracę aktorską o wartości intelektualne, zwalczając z całą świadomością głęboko zakorzenioną u nas manierę patetyzmu uczuciowego. W tym sensie był Kamiński aktorem — intelektualistą, umiejącym swoją filozofję artystyczną zespolić ze stroną praktyczną kreacyj scenicznych.

Łącząc się dzisiaj wraz z innymi w hołdzie pośmiertnym dla wielkiego artysty, odkładamy omówienie jego zasług artystycznych do osobnego artykułu.

— Zainicjowany w r. 1920 przez Ryszarda Straussa, Hugo Hofmannsthala i Maksa Reinhardta Festival teatralny w Salzburgu ma do zanotowania w tegorocznym sezonie znów kilka ciekawych pozycyj. Obok przedstawień słynnego „Jedermann" H. Hofmannsthala, z Aleksandrem Moissim w roli tytułowej, wystawiono w tym roku poraz pierwszy „Zbójców" Schillera w inscenizacji Reinhardta, a z A. Moissim w roli Franciszka i P. Hartmannem w roli Karola Moora, dalej wystawiono „Intrygę i miłość" — Schillera, oraz „Ifigenję na Taurydzie" Goethego.

— Z inicjatywy magistratu warszawskiego art. mal. Pronaszko i arch. Syrkus zajęci są pracą nad wykonaniem modelu gmachu Teatru, jaki ma stanąć w nowej dzielnicy miasta na polu Mokotowskiem. Gmach teatru pomieści kilka tysięcy widzów i ma być wyposażony we wszystkie najnowsze urządzenia techniczne.

FILMOWA

— Po powrocie z Ameryki, Eryk Pommer wykonał przy reżyserskim współudziale Joe May'a film „Powrót" („Heimkehr") z Ditą Parlo, Lars Hansonem i Gustawem Froehlichem, o którem sam pisze w „Film-Kurierze", jako o pierwszym zdecydowanym kroku do międzynarodowego europejskiego filmu, mającego stać się równoważnikiem amerykańskiego kosmopolityzmu filmowego. Prasa europejska, a także amerykańska przyjęła film z wielkiem uznaniem.

— Wreszcie doszedł do Europy nowy film Lubicza (scenarjusz Jana Kraely), „Alt-Heidelberg" z Ramonem Novarro i Normą Shearer. Krytyka niemiecka, zwykle wobec Lubicza bezkrytyczna, wyraża się o tym filmie z rezerwą.

— W nakładzie Paul Lista w Lipsku ukazała się w przekładzie niemieckim książka Chaplina „Hallo, Europa!" Czy polskim czytelnikom nikt nie sprawi tej radości?

— Na nowy sezon przygotowano film z Bouster Keatonem i Ernestem Torrence (pikantne zestawienie!) „Woda ma belki!".

— Wielkiem powodzeniem cieszy się film Eichberga (British International) „Song" („Brudne pieniądze") z Anną May Wong.

— G. W. Pabst ukończył „Bezdroża" z Brygidą Helm i Jack Trevorem.

— Sowkino wyprodukowało film Olgi Preobrażeńskiej „Wieś zbrodni", odznaczający się podobno wysokiej klasy realizmem.

— Film Chaplina „Światła City" już niebawem znajdzie się na ekranach Europy.

— E. M. Mungenast wydał w Stuttgarcie monografję o Ascie Nielsen, cytując gęsto wybitne pióra, począwszy od Balázsa i Apollinaire'a, kończąc na P. Wegnerze. Monografja ta rozprawia się ostro lecz sprawiedliwie z amerykańską zarazą banalności.

KUPAMIĘCI

„Wiadomości Literackie" podają od pewnego czasu obok notatek bibljograficznych, krótkie informacje o notowanych książkach.

W nr. 38 tego pisma, w dziale „Tydzień bibljograficzny" czytamy: „J. Krishnamurti. Szukanie. Tłumaczyła Helena Potulicka. Warszawa, F. Hoesick, 1928; str. 84 i 4 nb. zł. 7,- . Tom wydany w dużym formacie, na pięknym papierze".

Wiemy doskonale, o co im chodzi, choć oczywiście nie możemy tego napisać ze względu na przyzwoitość. Ale po co było pisać o formacie, czy raczej nie należało określić bliżej jakości papieru?

W każdym razie cieszyć się należy, że „Wiadomości" porzuciły niepotrzebne ceregiele i piszą o książkach wreszcie to, co myślą.

BIBLJOGRAFJA

Rabindranat Tagore: Pieśni Miłości. Sparafrazowany przekład Kazimierza Zandra. Skład gł. Fiszer i Majewski. Poznań 1929. s. 78.

Stefan Papée: Bernard Chrzanowski. Fiszer i Majewski. Poznań 1928. s. 57.

REDAKCJA: Poznań, ul. Piekary nr. 20-21 Telefon 22-46, — godziny przyjęć od 16-tej do 17-tej
ADMINISTRACJA: Poznań, Piekary 20/21 — Telefon nr. 22-46 — Czynna od godziny 10-tej do 12-tej i od 17-tej do 19-tej.
PRENUMERATA: połroczna 8 zł., kwartalnie 4 zł. bez przesyłki, pojedyńczy numer 70 groszy
OGŁOSZENIA: wiersz szerokości jednej szpalty w tekście 70 groszy, za tekstem 50 groszy
KONTO CZEKOWE: P. K. O. Nr. 204-370 (Drukarnia Handlowa T. z o. p. w Poznaniu)
Redaktor odpowiedzialny: Konstantyn Troczyński
Redaktor: Jan Nepomucen Patoka
Wydawcy: Dr. Mieczysław Michałkiewicz, Józef Kisielewski
Czcionkami Drukarni Handlowej T. z o. p. w Poznaniu